

MOVIMIENTO DIAGONAL CERO:

POESÍA EXPERIMENTAL DESDE LA PLATA (1966-1969)

Magdalena Pérez Balbi¹

e-mail: magdalena_pb@yahoo.com.ar

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de graduación toma como objeto de estudio el desarrollo del grupo artístico platense *Movimiento Diagonal Cero* (1966-1969), integrado por Edgardo Antonio Vigo, Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Omar Gancedo, quien luego dejara su lugar a Carlos Ginzburg.

Si bien la participación en este grupo consolida las experiencias artísticas iniciales de Pazos, Luján Gutiérrez, Gancedo y Ginzburg, en el caso de Vigo se reconoce como eslabón de una búsqueda constante de experimentación artística, fuera de las técnicas y procedimientos académicos e institucionalizados.

El *Movimiento* surge como un grupo de trabajo heterogéneo que experimenta con la poesía visual, trasgresión de la poesía tradicional a partir de las rupturas de las vanguardias históricas europeas y su interrelación con la forma plástica. Celebra su acta fundacional con el número 20 de la revista *Diagonal Cero* -editada, solventada y distribuida por Vigo entre 1962 y 1969- en la cual publican sus primeras obras de *novísima poesía* junto con la de artistas extranjeros, textos críticos de diversos autores y escritos propios que hicieron las veces de manifiesto. Podemos considerar como apogeo del *Movimiento Diagonal Cero* la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* en el Instituto Di Tella (18 de Marzo al 13 de Abril, 1969), realizada bajo las directivas de Vigo, que luego se presentará en el Museo Provincial de Bellas Artes con el título de *Novísima Poesía/69* (18 de Abril al 4 de Mayo del mismo año).

Además de la producción de obras de poesía experimental el *Movimiento* actuó desde diferentes modalidades: edición, exhibición y difusión de las obras, acciones performáticas y presentaciones, tanto en ámbitos institucionales (Instituto Di Tella, Museo Provincial de Bellas Artes) como alternativos al circuito artístico (Mimo Arte-Bar, Federico V°, etc.)

Si bien la poesía experimental latinoamericana se inicia como forma artística con el grupo de poesía concreta brasilera y se respalda en la acción de artistas europeos y americanos (Eugen Gomringer, Julien Blaine, Jean François Bory, Pierre Garnier, entre otros), Vigo es considerado el introductor y principal difusor de esta disciplina en nuestro país.

Al enmarcar esta disciplina dentro del *arte experimental* encontramos que no existe una definición apropiada y extensiva. Bonito Oliva (1991) considera que el arte experimental se funda en “la conciencia de que el objeto del arte es el lenguaje y de que investigación no

¹ Prof. en Historia de las Artes Visuales (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata). Este trabajo se basa en el texto premiado en el III Concurso de Investigación en las Historia de las Artes Visuales (Instituto Cultural, Gobierno de la Pcia. De Bs. As., 2005). Esta versión corregida y revisada se presentó como trabajo de graduación para la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, de la misma unidad académica, en Agosto de 2008.

significa ya experimentación de nuevas técnicas, sino análisis de los instrumentos lingüísticos utilizados². Esta sucinta definición se condice con documentos de Vigo y otros movimientos contemporáneos en los que se destaca la relación (casi como sinónimo) de la actitud vanguardista y la experimental³. Más allá de las implicancias políticas de la acción artística, la ruptura de las formas y lenguajes tradicionales *obligaba* a los artistas a encontrar nuevos medios (inéditos) de producir en la realidad contemporánea, imposible de *encorsetar* en las viejas formas artísticas. Por lo tanto, a falta de una definición precisa, entenderemos por *arte experimental* a aquellas tendencias artísticas que, en busca nuevas formas expresivas acordes a la realidad coyuntural del artista, trascienden las divisiones disciplinares tradicionales, articulando diversos lenguajes artísticos (sean visuales, performáticos, etc.) e implicando una modificación de los espacios de circulación y en los comportamientos del espectador.

En líneas generales, el estudio de esta tendencia artística en nuestro país de gran auge desde los '60, se ha limitado a un reducido número de sucesos y producciones: por realizarse en o desde los centros artísticos institucionales locales, (como el legendario Instituto Di Tella y el CAYC) o por su difusión mediática e implicancias político-artísticas (como en el caso de Tucumán Arde). Pero el desarrollo de estas formas de arte en áreas *periféricas* ha sido olvidado por la historiografía local, con excepción de algunas investigaciones específicas y fragmentarias, provenientes de los ámbitos de origen de dichas producciones⁴.

La producción del Movimiento Diagonal Cero se ha visto relegada del relato de la historia del arte local o se ha incluido en las biografías separadas de los autores, pero sin reflexionar sobre su aporte, que consideramos fundamental, al arte experimental y la poesía visual. De hecho, el análisis de la producción de artistas como Luis Pazos y Carlos Ginzburg se inicia con su incorporación a grupos y espacios del campo artístico porteño, como en el CAYC y el Grupo de los 13, donde también participara Vigo, o de su actividades posteriores (con el Grupo Escombros, por ejemplo) sin tener en cuenta a Diagonal Cero como *semilla o experiencia iniciática*. De la misma manera, la actividad editorial de E.A.Vigo, que tiene en la revista Diagonal Cero un punto de inflexión⁵, tampoco suele leerse en relación al movimiento homónimo.

Este trabajo intentará realizar un aporte significativo a la re-construcción de la trayectoria de este grupo para su articulación con la historia del arte argentino de los '60 y su influencia en el desarrollo de la poesía experimental en nuestro país.

² BONITO OLIVA, Achille: *El Arte hacia el 2000*. En ARGAN, G.C.(1991): *El arte moderno*. Madrid, Akal.

³ Vigo planteó la experimentación y la caducidad de las viejas formas, la superación de la *representación* en el arte, los espacios expositivos y las arcaicas definiciones de artista y espectador en diversos documentos a lo largo de su carrera: *Ideas para una charla*, 1956; *Hacia el arte del "objeto"*, 1966; *La calle: escenario del arte actual*, 1971, entre otros. En cuanto a movimientos contemporáneos: fundamentalmente los escritos del Ciclo de Arte Experimental (Rosario, 1968) y del Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (Rosario, 1968).

⁴ Ejemplo de esto son las recientes exposiciones: "*Arte Nuevo en La Plata (1960-1976)*" (Marzo- Abril 2007, C.C. Recoleta, C.A.B.A.) y "*No-Arte-Sí. Itinerarios de la Vanguardia Platense (1960-1970)*" (Noviembre-diciembre 2007, M.A.C.LA., La Plata).

⁵ Debido a su diagramación, compaginación, articulación de textos programáticos de teóricos y artistas locales e internacionales y edición de obras, como trabajaremos más adelante, que la distinguen de las anteriores (WC y DRKW '60) y de la posterior Héxagono '71.

Por otra parte, el arte experimental nos ubica ante la problemática de la objetualidad de la obra y de su posibilidad de conservación y *museificación*. Algunos casos ejemplares podrían ser las piezas de artecorreo (cuyo desgaste por su circulación es parte significativa de la obra) las performances y acciones (obra efímera y colectiva) instalaciones y objetos intervenidos de materiales perecederos, incluso las obras digitales y el net art. Sin embargo, el registro y la documentación sobre estas obras perduran. La fotografía, la reseña periodística, el relato oral y escrito de sus autores y espectadores, las cronologías, las invitaciones y convocatorias se convierten en las fuentes de una posible reconstrucción (desde la investigación) del discurso artístico y de su contexto sociocultural. Por esto consideramos pertinente recuperar la documentación conservada sobre este grupo (en el Centro de Arte Experimental Vigo -CAEV- principalmente, pero también en otros archivos públicos y privados) para, mediante técnicas de la Historia Oral, articularla con el relato de artistas integrantes del grupo o allegados.

2. BREVE INTRODUCCIÓN A LA POESÍA EXPERIMENTAL: definición y antecedentes

Las vanguardias históricas operaron sobre las distintas artes rebatiendo los cánones tradicionales de creación artística, desde los materiales y soportes a las estructuras compositivas, ampliando el concepto de arte y diluyendo las fronteras entre los lenguajes artísticos.

Las rupturas del lenguaje literario se fundaron en trasgresiones que, desde fines del siglo XIX, realizaron los mismos poetas y que durante los inicios del XX se articularían con las propuestas plásticas más variadas: desde el Futurismo al arte concreto y el diseño.

Desde la tradición poética, Mallarmé remarcaba la importancia del espacio en blanco y la tipografía, la distancia entre el lenguaje escrito, leído y oído. A principios del siglo XX, Marinetti proponía abolir la puntuación, suprimir adjetivos, adverbios y conjunciones y pasar del “verso libre” a la “palabra en libertad”⁶. Ezra Pound hablaba de economía del lenguaje e incorporaba ideogramas orientales a sus poemas. Apollinaire pugnaba por una *literatura pura de palabras en libertad*, de onomatopeyas inventadas, analogías, juegos de palabras y caligramas.

Las propuestas formales y compositivas variaban desde la creación de *formas vivas* en lugar de signos convencionales (Ardengo Soffici, 1920), sustitución de la puntuación por signos matemáticos y musicales (Marinetti, 1912), el uso de verbalizaciones abstractas, juegos y desproporciones curiosas de caracteres tipográficos (Marinetti, 1919) y el uso de la página como *espacio total*. Tzara ya había trasladado la simultaneidad cubofuturista a la poesía, Man Ray creaba poemas sin palabras y Kurt Schwitters lo hacía con fonemas y sílabas. A lo largo del siglo, los poetas experimentales retomaron y le dieron marco teórico a estas experiencias.

La apertura de la poesía a distintas propuestas (provenientes de literatos como de artistas plásticos) permitió que la creación poética se ampliara a soportes que van desde el libro a la cinta magnetofónica, de la página suelta al arte correo, del cuerpo performático al soporte digital, y a técnicas desde el collage a la grabación.

Resulta complejo encontrar un término que pueda abarcar todas las variantes de esta vía creativa. Optaremos por la acepción de *poesía experimental* definida por Clemente Padín (1992) como

“Toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, cuanto en variedad de su consumo o recepción. [...] Cuando se crea nueva información, es decir,

⁶ MARINETTI, Filippo: *Manifiesto de la literatura futurista*. En *Cronología. Asterisco del desarrollo teórico de las tendencias visuales y concretas en el ámbito de la poesía de vanguardia*. Il Compasso n°1. Italia, Octubre de 1966. Copia mimeográfica en castellano. Sin datos de traducción. Archivo CAEV

elementos no previstos por el código, se está poniendo en duda, también, su legitimidad, se cuestiona su estructura significativa.”⁷

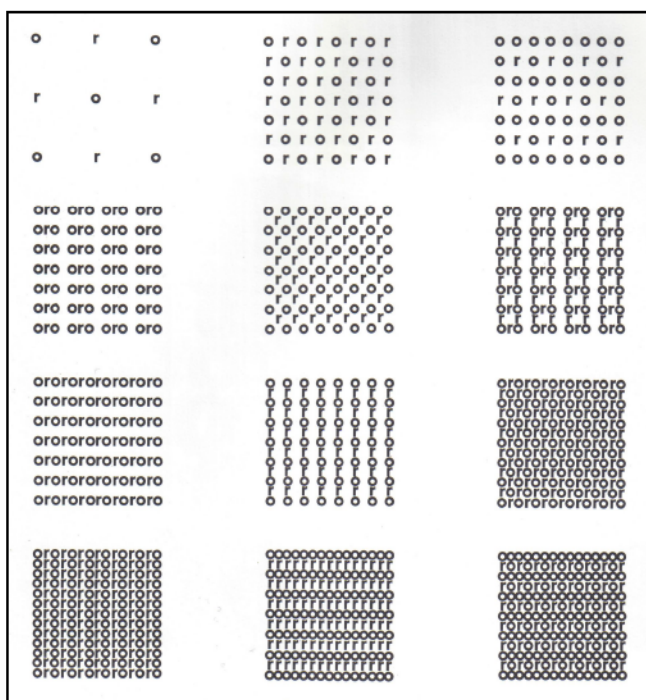
Vicenzo Accame habla de *Nuevas Técnicas Poéticas* enmarcadas en una

“Poesía decididamente orientada a soluciones de tipo -por así decirlo- visual, donde elementos externos a las normas que la poesía tradicional transmitió, y por lo tanto hasta ahora propias sólo a otras formas expresivas, han sido llamados a integrar y renovar una técnica de poesía extremadamente empobrecida por el uso y el consumo”⁸

Jorge Perednik (1982) señala que la poesía experimental no es otra cosa que una vuelta a la materialidad de la escritura, que (en una interpretación errónea) la tradición occidental había considerado carente de valor semántico. Se han reconocido como referentes históricos de la poesía visual expresiones tan diversas como el Código de Hamurabi, los poemas ideogramáticos de Simias de Rodas, la caligrafía oriental, etc.

La puesta en valor de los aspectos gráfico y fónico de la poesía, otorga una nueva dimensión temporal y espacial que alteran la estructura en verso (como organización rítmica) y del discurso como desarrollo continuo y lineal (Perednik, 1982).

El desarrollo de la poesía experimental ha producido diversas tendencias⁹:



- **POESÍA CONCRETA:** Se basa en el uso de la palabra, rompiendo la estructura en verso para instaurar una sintaxis espacial. El espacio cumple un rol fundamental al vincular y desvincular los términos, pero también puede servirse de la pregnancia de la palabra por medios plásticos. En muchos casos, los poemas concretos se consideran también poemas visuales, precisamente por el desarrollo gráfico de la palabra.

1-Mathias Goeritz: *Die goldene botschaft* (El mensaje áureo/de oro), 1965

⁷ PADÍN, Clemente (1992): *La identidad de la poesía experimental*. Selección de textos. CAEV, La Plata

⁸ Cita de Vicenzo Accame en *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires, 18 de Marzo al 13 de Abril de 1969

⁹ Seguimos la clasificación realizada por Jorge Perednik (1982) y Clemente Padín (1992): *Breve diccionario de poesía experimental*, on line:

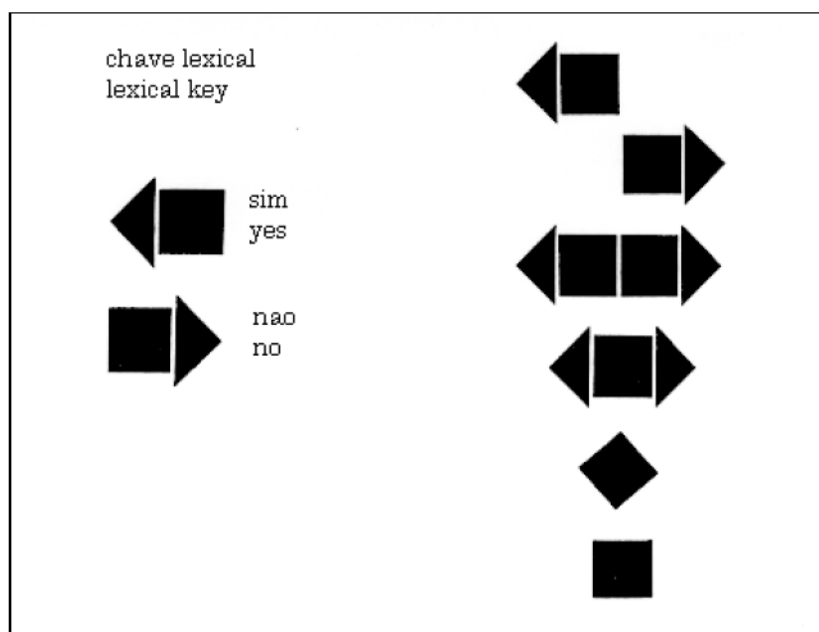
http://boek861.com/padin/br_dic/pd_dict_frame.htm

- **POESÍA FÓNICA:** Aquella que, mediante operaciones de fragmentación, repetición, transposición, etc. utiliza la sonoridad vocal como materia primordial, excediendo la palabra (como unidad significativa) e incorporando onomatopeyas, silbidos y todo tipo de sonidos. Puede estar grabada o transcrita. En el primer caso, se consideran todo tipo de efectos y sonidos propios del dispositivo. En el caso de la transcripción, puede resultar como poema visual o concebirse como la ejecución de éste.

2-Poema fonético de Hugo Ball (1917)

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bossso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssabudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

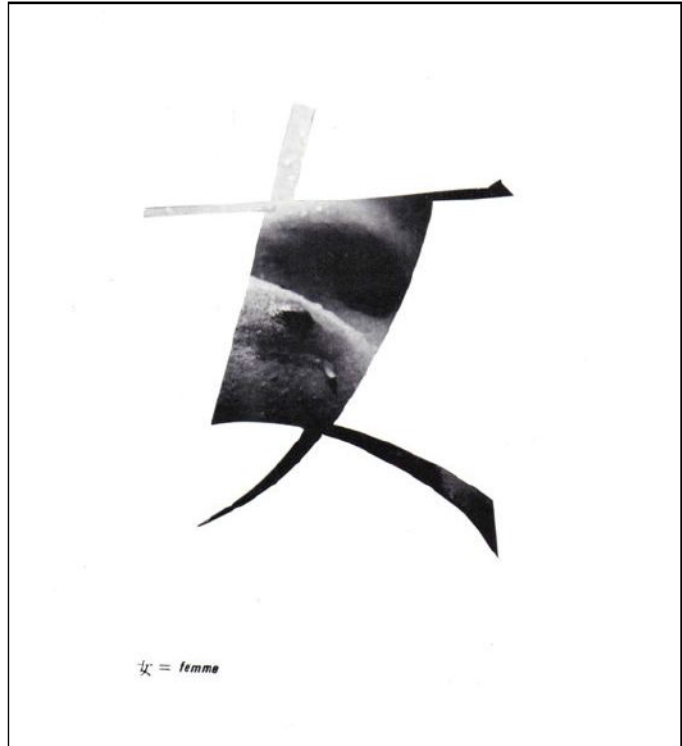
(1917)
Hugo Ball



3- Luis Ángel Pinto: *Poema semiótico*, 1964.

- **POESÍA SEMIÓTICA:** En este caso, las palabras son reemplazadas por signos de códigos no-verbales, que funcionan como *clave lexical*. Incorpora los elementos extralingüísticos en un conjunto *legible* a través de un orden serial.

- **POESÍA VISUAL:** Tendencia predominante de la poesía experimental. Las primeras experiencias las constituyen los caligramas y la ruptura de la estructura en versos, el uso de la palabra aislada y la explotación del espacio en blanco. El uso plástico de la tipografía, la letra como forma plástica y la organización gráfico-espacial del poema la distancian de la linealidad del discurso. La experimentación dentro de esta disciplina ha permitido articular técnicas de impresión y collage, fotografía, objetos y móviles, pasando del plano a la tridimensión.



4- Jean François Bory: *Femme*

En las últimas décadas, el desarrollo de las nuevas tecnologías y los lenguajes artísticos ha extendido esta experimentación hacia la práctica de poesía performática, multimedia y virtual o electrónica¹⁰.

La ruptura con la poesía tradicional implica alejarse también del *autor* y *lector* tradicionales. El poeta deja de ser el artista creador de un sentido último y unívoco, acercándose al rol de *operador*¹¹. El lector ya no debe des-cifrar dicho sentido en el poema, sino que la significación se ha vuelto dialógica, desplazándose a la relación entre el lector y el texto. Como explica Pierre Garnier¹²:

"El poema visual no se 'lee'. Uno se deja impresionar por la forma general del poema, luego por cada palabra percibida globalmente al azar. [...] (la palabra percibida) provoca en ese siquismo (el del lector) una cadena de reacciones."

Vicenzo Accame, en el catálogo citado anteriormente, aclara que no se puede hablar de *lector*, *observador* ni *escucha* propiamente dichos, sino que al enfrentarse con las *Nuevas Técnicas Poéticas* el *espectador/operador* debe alternar operaciones (mentales y sentimentales) propias de distintas disciplinas para aprehender el poema.

¹⁰ No ahondamos en estas tendencias por desarrollarse fuera del marco temporal de nuestra investigación. Se recomiendan las definiciones de Padín en Breve diccionario (op. cit.)

¹¹ En los términos de Bürger sobre la definición del artista de vanguardia como operador. BÜRGER, Peter (1987): Teoría de la Vanguardia. Península, Barcelona, 3ª ed: 2000

¹² Citado en *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*. op. cit.

2.1 Bases de la Poesía experimental en Latinoamérica

El surgimiento de la poesía experimental en nuestro continente está íntimamente ligado a la tradición europea. Sin embargo, los diversos grupos y artistas han logrado un desarrollo autónomo, incorporando los antecedentes literarios locales y atendiendo a la idiosincrasia de cada país. Las publicaciones periódicas y las redes de intercambio constituyeron una plataforma para la difusión de las distintas propuestas.

Podemos enmarcar el inicio en la década del '50 con el grupo brasileiro *Noigandres*, compuesto originalmente por Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari¹³ al que luego se incorporan Ronaldo Azeredo, Jose Lino Grünewald, Luis Angelo Pinto, entre otros. Este grupo toma su nombre del *Canto XX* de Ezra Pound, aludiendo de esta forma a una tradición literaria pero a través de un término sin significado claro.

Si bien existen innumerables antecedentes literarios, este grupo, con sus exposiciones de 1956, la edición de la revista *Noigandres e Invenção* y el *Plan piloto para la poesía concreta*¹⁴ de 1958, marcan un punto de inflexión.

En el *Plan piloto*, la poesía concreta se define como una *evolución crítica de las formas desde Mallarmé*, a través de Joyce, Pound y Cummings, a la que agregan el aporte de artistas locales como Oswald De Andrade y João Cabral de Melo. El nuevo poema se propone como una experiencia *verbivocovisual*, poniendo en juego las tres dimensiones del poema: gráfico- espacial, acústico- oral y semántica. El acento está en la construcción del poema, mediante una organización óptico-acústica de las palabras en un espacio gráfico que anula la linealidad de la lectura.

Más adelante, el *poema semiótico*¹⁵ y el *poema/proceso* ampliarían las fronteras de la poesía concreta.



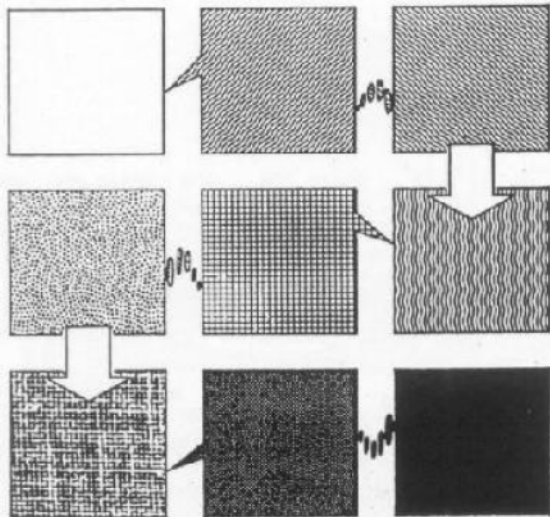
5- Décio Pignatari (Brasil): Un anti-anuncio (1957)

¹³ Luego se incorporarán Ronaldo Azeredo, Jose Lino Grünewald, Luis Angelo Pinto y otros.

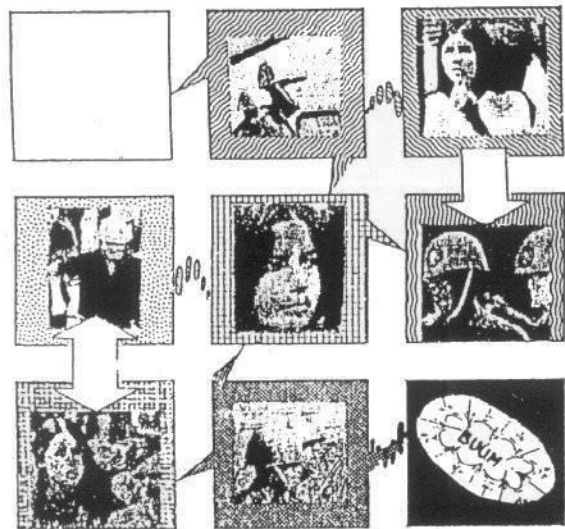
¹⁴ Este escrito se basa en *Del verbo a la constelación. Objeto y forma de una nueva poesía*, de Eugen Gomringer (1954). Transcrito en PEREDNIK (1982)

¹⁵ Propuesto por Pignatari y Pinto en el texto "*Nova linguagem, nova poesia*" en 1964.

El movimiento de *Poema/proceso*, integrado por Álvaro y Neide de Sá, Moacy Cirne y Wladimir Dias Pino¹⁶ en torno a la revista *Ponto*, superará esta instancia al proponer el poema como un proceso en el cual el espectador/operador puede modificar elementos (quitar, agregar, sobreimprimir) e iniciar la lectura de acuerdo por el fragmento que elija. El poema será una matriz de creación colectiva que resultará en infinitas versiones¹⁷



6- Poema/Proceso "12 x 9" de Alvaro de Sá (1967)



7- Versión de Moacy Cirne (1968)

Pero esta experimentación poética no se ha dado sólo en Brasil: autores como Eugen Gomringer (Suizo radicado en Bolivia), Mathias Goeritz (México), Guillermo Deisler (Chile), Damaso Orgaz (Venezuela) y Clemente Padín (Uruguay) integran, junto con Edgardo Antonio Vigo, entre otros, la lista de los artistas fundamentales (y fundacionales) de la poesía experimental en América Latina.

¹⁶ Padín define estas 3 tendencias de la poesía brasilera como: estructural (Noigandres), Metafísica (Neoconcretismo) y Espacial (Dias Pino-Poema/proceso)

¹⁷ Álvaro de Sá: *Vanguarda: Produto da Comunicação*, 1977. Transcripto en PADÍN (1986)

3. SITUACIÓN DE LA PLÁSTICA PLATENSE en la década del '60

El Movimiento Diagonal Cero debe comprenderse como parte de una escena artística transformada por distintos grupos y artistas que actuaron dentro (y fuera) del circuito artístico local.

La formación artística en La Plata tenía como eje la Escuela Superior de Bellas Artes, con docentes como Aurelio Macchi (escultura), Carlos Aschero (pintura mural), Fernando López Anaya y Miguel Ángel Elgarte (grabadores), Adolfo Ferrari (dibujo), Julio Payró (historia del arte) y Héctor Cartier en la cátedra de Visión¹⁸. Éste último fue una figura fundamental en el cambio de rumbo de la vanguardia artística platense, junto con el Prof. Kleinert, mentor de estudiantes de arquitectura y apoyo incondicional del Grupo Si. Ambos tenían en sus clases un importante número de alumnos que asistían como “oyentes”, práctica común en aquella época. La mayoría de los artistas mencionados a continuación se nutrieron con este aprendizaje informal, que solían continuar en largas charlas de café.

Por otra parte, el Museo Provincial de Bellas Artes, dirigido por Ángel Osvaldo Nessi (1964-1966) y Jorge López Anaya (1966-1973)¹⁹, se presentaba como la principal institución del campo local, considerando el Salón Estímulo de la Provincia de Buenos Aires como uno de los eventos consagradorios de los jóvenes artistas. En dicho salón se presentaron algunos de los artistas del mítico Grupo Si: Nelson Blanco, Omar Gancedo (luego integrante del Movimiento Diagonal Cero), Horacio Elena, Dalmiro Sirabo y Eduardo Lalo Paineira²⁰. El grupo se conformaría junto con César Ambrosini, César y Nelson Blanco, Saúl Larralde, César Paternosto, Carlos Pacheco, Alejandro Puente, Horacio Ramírez, Antonio Poroto Sitro, Hugo Soubielle, Mario Stafforini, Antonio Trotta y Carlos Sánchez Vacca. Este grupo de jóvenes artistas (estudiantes de arte, arquitectura y autodidactas) expuso entre 1960 y 1962, con variantes en su formación, y se realizaron muestras-homenaje entre 1968 y 1970²¹. Su irrupción en el campo artístico local marcó una alternativa a la pintura geométrica y figurativa, experimentando con materiales ajenos a la técnica académica. Las efímeras incursiones informalistas de estos artistas se diluyeron hacia 1962, cuando optaron por la figuración, la geometría, la abstracción o, algunos, abandonaron la pintura²².

Otro hito de la historia del arte local fue la exposición organizada por Ángel O. Nessi²³ del 4 al 20 de Mayo de 1965 en el Museo Provincial de Bellas Artes: *Nuevas Tendencias del*

¹⁸ Estos profesores figuran como titulares de cátedra desde la gestión de Néstor Raúl Picado (interventor desde 1955). Cartier fue titular desde 1954.

¹⁹ Destacamos ambas direcciones por ser las de mayor impulso y proyección en la realización de exposiciones de arte de vanguardia durante la década del '60.

²⁰ Cristina ROSSI (2001) remarca la importancia de la acción de Kasuya Sakai como jurado del Salón de 1959, para la selección de obras informalistas.

²¹ En 1960, Vigo expone (como artista invitado) su *Máquina inútil 0'ooo3*. En *Remember...Grupo Si* (1968) participa con un objeto-poético actualizado por la acción performática-participativa. Pazos también participa con la propuesta de crear un poema fonético colectivo con el estallido de los globos que se repartían al ingresar.

²² Otros artistas como César López Osornio, Víctor Grippo y el mismo Vigo aparecen allegados al grupo, pero no lo integran. Por otra parte, el panorama local se completa con artistas como Miguel Ángel Alzugaray, Lido Iacopetti, el grupo *Visión Integral* (Gonzalo Chaves, Hugo De Marziani, Nicolás Jiménez, Raúl Masón, Jorge Pereira, Héctor Puppo, Ricardo López Zelarayán), entre otros, inscriptos en diversas tendencias plásticas.

²³ Saúl Yurkevich escribe el catálogo.

M.A.N. (Movimiento de Arte Nuevo), reuniendo un panorama nacional de las tendencias más avanzadas, con más de cincuenta obras pertenecientes a Luis Bénédict, Nelson Blanco, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Rubén Elosegui, Alberto Heredia, César López Osornio, Carlos Pacheco, César Paternosto, Alejandro Puente, Rubén Santantonín, Hugo Soubielle, Pablo Suárez, Antonio Trotta y Edgardo Vigo, entre otros.

A diferencia del Grupo Si, de relativa repercusión en la crítica y medios gráficos, esta exposición, con artistas de trayectoria y reconocida consagración, fue severamente criticada (e incomprensida) por la prensa. Los artículos hacían hincapié en cuatro obras de artistas locales, dudando de su estatuto artístico:

- *Romero astronauta*, de Nelson Blanco, un irónico “homenaje” a Jorge Romero Brest a través de un objeto de aspecto robótico.
- *Muñeca Brava* de Pablo Suárez, representando una figura femenina “*de lineamientos burdos e inspiración pornográfica*”²⁴.
- *El Palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos de arte*, de Edgardo A. Vigo. Definido como “cosa”, indignaba por tener objetos cotidianos de desecho.
- La *Heladera actual* de Rubén Elosegui, donde los comestibles se habían reemplazado por carteles y manchas²⁵.

Estas obras apelaban al humor y la ironía mediante el ensamblado de objetos (como ready mades) y materiales no convencionales. También se destacaba el hecho de que fuera una institución pública la que diera espacio a estas expresiones tan discutidas.

Nessi (1982) recuerda un artículo de La Gaceta en el que se habla de un arte “*que aleja y ofende al público*”²⁶ al que los artistas respondieron con un descargo en el mismo diario unos días después.

Para 1966, el *Primer Salón Nacional de Arte Joven*, gestionado por Al Ginzburg, tendría obras de “*los artistas del Di Tella*”²⁷, junto con poesías fónicas de Luis Pazos, también a cargo de las visitas guiadas. Vigo también expuso además de diseñar el catálogo. Este salón fue conocido como *Salón del Objeto*²⁸.

Pero por fuera del circuito oficial y estructurado de las instituciones y salones, una intensa actividad cultural se desarrollaba en distintos bares, *boites* y puntos de encuentro. Rossi (2001) señala el Bar Capitol como la *guarida* de artistas (de todas las disciplinas) en los primeros ‘60. El Bar Universitario y la *boite* Federico V²⁹ serían escenario de presentaciones

²⁴ La Gaceta de la tarde, La Plata, 7 de Mayo de 1965

²⁵ Aunque no constituyeron el foco de las críticas, también se mencionaron la *Bi(tri)cicleta ingenua (con ruedas incapaces de girar)*: *Modelo 1961* de E.A. Vigo y *Abra las cajas* de Alberto Heredia.

²⁶ La Gaceta, 7 y 10 de Mayo de 1965. Citado en Nessi (1982): *Diccionario temático de las Artes en La Plata (1882-1982)*. La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano/Universidad Nacional de La Plata. También desarrollado por SUAREZ GUERRINI (2003) en “*Nuevos dispositivos de producción artística. Arte argentino de la década del sesenta en la Colección del Museo provincial de Bellas Artes*”. I Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales. Instituto Cultural de la Pcia. de Bs.As.

²⁷ Cancela-Mesejean, E. Giménez, D. Puzzovio, E. Renart, entre otros.

²⁸ Citado en VIGO, E. A. (1969): “*No-Arte-Si*”. Revista Ritmo 5. La Plata, 25 de Agosto de 1969

²⁹ El Bar Capitol se ubicaba en 51 entre 7 y 8, el Bar Universitario en un subsuelo en 1 y 49 y Federico V en 48 entre 10 y diagonal 74.

de libros y obras, exposiciones y *happenings* del Movimiento Diagonal Cero. Vigo se refirió a estos ámbitos como *“esa escuela natural que es la noctámbula charla de café”*³⁰

Encontramos también otros espacios -no relacionados directamente a las artes plásticas- que se ofrecían como lugares de exposición, como el Colegio de Farmacéuticos, el Círculo de Periodistas, la Biblioteca Benito Lynch (en el Pasaje Dardo Rocha) y distintos centros de estudiantes secundarios y universitarios.

La acción del Grupo Si y la realización y controversia generada en torno al M.A.N., constituyen momentos claves dentro del arte de vanguardia de los '60 en el ámbito platense. Podríamos decir que estos antecedentes *preparan* el campo para la recepción del Movimiento Diagonal Cero.

³⁰ En contraposición a la formación académica de la Escuela Superior de Bellas Artes. VIGO, E. A. (1963): *“Panorama de la Plástica Platense”*. Buenos Aires, Revista Realizaciones n° 4.

4. MOVIMIENTO DIAGONAL CERO: los inicios y las primeras obras

El nombre “Diagonal Cero” sirvió como rótulo de distintos proyectos encarados por Vigo. El primero fue la revista que editó entre 1962 y 1969, y el *sello editorial* que publicó desde escritos y manifiestos a cornetas de plástico y latas de sardinas³¹; también sirvió como denominación de un grupo (bastante informal) de artistas plásticos, que incluía a Calvo Perotti, Lucio Loubet, Omar Gancedo, Néstor Reinaldo Morales, Alberto Piergiacomini y Vigo. Y finalmente fue la denominación del grupo que nos ocupa, “*homogéneo en teoría y dispar en técnicas y resultados de poetas visuales novísimos*”³².

El Movimiento Diagonal Cero (Mov. DC) tuvo dos formaciones: Edgardo A. Vigo junto con Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Omar Gancedo trabajan juntos en 1966³³. Al año siguiente, Gancedo se distancia y se incorpora Carlos Bully Ginzburg. (il. 8).

Estos artistas, de edades y ámbitos diversos, confluyen en este grupo a través de su relación con Vigo, quien no solamente cumplió el rol de fundador de DC sino también, en varias oportunidades, de formador e introductor de sus integrantes en las tendencias artísticas de vanguardia.

Omar Gancedo conoce a Vigo durante la época del Grupo Sí y el Bar Capitol. Gancedo fue poeta, pintor y grabador, además de antropólogo. Expuso junto a Vigo, editó poemas, fragmentos de novelas y grabados en la revista Diagonal Cero, pasando de la pintura informalista a la xilografía, la poesía visual y la experimentación con primigenias computadoras. Gancedo fue el único en conjugar obra plástica y literaria. Vigo entendía sus trabajos como “*concreciones de ambas disciplinas*”³⁴. Previo a su incorporación al Grupo Sí, integró el Grupo de los Elefantes con Raúl Fortín y Lidia Barragán, quienes recitaban poesía en el Bar Capitol (Rossi, 2001) y publicaban esporádicamente, sin el menor éxito editorial. La publicación de fragmentos de novelas y poemas en la revista Diagonal Cero fue dejando paso a la edición de xilografías y poemas visuales. Gancedo transitaba constantemente de una disciplina a la otra, sin mayor teorización o cuestionamiento que su propio espíritu experimental.

Jorge de Luján Gutiérrez conoce a Vigo a principios de los '60 en el Colegio Nacional³⁵, donde el primero era estudiante secundario y el segundo se iniciaba como docente³⁶. Luján lo invita a participar de charlas e ilustrar los programas del Cine Club que coordinaba junto a otros estudiantes. Luego, como escritor y periodista, conocerá a Pazos por su tarea literaria. Ambos se agruparían con otros jóvenes poetas que buscaban superar el verso libre y

³¹ Nos referimos a *La Corneta* de Pazos (1967) y *Poemas matemáticos (in)comestibles* de Vigo (1968)

³² VIGO, Edgardo A. (1975): *Panorama sintético de la poesía visual en Argentina*. Manuscrito inédito. CAEV, La Plata

³³ Si bien el Movimiento Diagonal Cero se presenta formalmente con su segunda formación, el mismo Vigo da cuenta de la relevante participación de Gancedo al editar en 1969 los *Poemas (in)sonoros, un disco para mirar “con la foto del primitivo grupo D/C: Gancedo, Gutiérrez, Pazos y Vigo”* (Archivo Vigo, 1969)

³⁴ DC 8 (Diciembre 1963)

³⁵ Colegio Nacional Rafael Hernández, Universidad Nacional de La Plata.

³⁶ Vigo ingresa como profesor suplente en 1961.

experimentar con el lenguaje escrito³⁷. Ya en DC número 11 (Agosto de 1964) Vigo publica poemas de Luján Gutiérrez, Gancedo y Pazos en la *Tercera antología de poetas platenses*³⁸.

Luis Pazos y Jorge de Luján Gutiérrez articulaban su producción literaria con participaciones y notas en el Diario El Día de La Plata, muchas de ellas referidas a las acciones y presentaciones del grupo. Ambos fueron introducidos por Vigo en las prácticas y técnicas artísticas, que supieron articular con lo más básico de la producción del periódico: la imprenta. La tarea artesanal del xilógrafo y la del imprentero, la madera, el cliché y el recorte periodístico, con la multiplicidad y la reproductibilidad como común denominador, constituyeron un núcleo de conexión entre el periodismo, la poesía y la imagen.

A partir del aprendizaje junto a Vigo, Luis Pazos cumplía también el rol de crítico³⁹ en exposiciones locales de arte contemporáneo. Quizás la más importante fuera la de *Arte Argentino Actual*. Gestionada por Al Ginzburg con el Colegio de Farmacéuticos en 1966, esta exposición colectiva e itinerante mostraba un panorama de las últimas tendencias, con obras de Calvo Perotti, César Ambrossini, Lucio Loubet, Carlos Pacheco, Alejandro Puente, Hugo Soubielle y Edgardo Vigo, entre otros. Ese mismo año figura como crítico de la exposición *Nuevos Imagineros Argentinos*, en la que exponen artistas representativos del pop y del Di Tella, la mayoría de ellos concursantes del Salón de Arte Joven.

Carlos Ginzburg, joven artista diletante y tímido⁴⁰, sería introducido más tarde por su padre, Al Ginzburg, galerista *sui generis* local y apoyo incondicional de Vigo.

Podemos suponer que la diferencia de edad entre Vigo y los demás⁴¹ favorecía a su imagen paternalista, de guía y mentor del *Maestro* (como lo llamaban y cómo él se hacía llamar) pero lo cierto es que fue él quien los introdujo en la poesía experimental y en otras formas de la vanguardia. Alentó a Pazos y a Luján Gutiérrez a transgredir el lenguaje escrito, acercándoles el Dadaísmo (Duchamp, Schwitters, Tzara), el arte concreto (De Stijl y la Bauhaus) y los cinéticos (Soto y Groupe de Recherche d'Art Visuel⁴²); les habló de los poetas concretos brasileiros y europeos, de las posibilidades visuales de la tipografía y la experimentación con la palabra; los llevó a la Librería Galatea (en Capital Federal) que ofrecía libros y publicaciones internacionales, principalmente francesas⁴³. En síntesis, les ofreció una información que no circulaba entre los jóvenes, y en muchos casos tampoco entre los artistas y maestros. Apenas "aprobado" el Cubismo, las vanguardias históricas eran

³⁷ Dentro del *Grupo Esmilodonte* estaban también Osvaldo Ballina, José María Calderón Pando y Rafael Pérez Oteríño. Luján Gutiérrez ya exponía en 1963 con el *Grupo Muestra* -nombre adjudicado por Vigo en DC 7 (Septiembre 1963), en base al escrito/manifiesto de la exposición- en el que presentaban fotografía, pintura, objetos y poesías ilustradas.

³⁸ Desde el número 15, se publicaba en DC una *separata* de xilógrafos, poetas o poetas experimentales locales, acompañada de una sintética biografía del/los autor/es y un texto crítico.

³⁹ Escribía reseñas, catálogos y daba visitas guiadas a fin de introducir al público en estas nuevas experiencias.

⁴⁰ Según testimonios de Luis Pazos y Luján Gutiérrez en entrevistas personales.

⁴¹ Vigo nació en 1928, Gancedo en 1937, mientras que Pazos, Luján Gutiérrez y Ginzburg nacieron en la década del '40.

⁴² Principalmente sobre Jesús Rafael Soto, a quien admiraba y había conocido durante su viaje a Europa.

⁴³ Esta librería fue también uno de los puntos de venta de la revista WC, editada por Vigo junto a Miguel Ángel Guereña, Osvaldo Gigli entre 1958 y 1960. Muchos ejemplares de la biblioteca personal de Vigo fueron adquiridos en este local.

todavía un tema de discusión en la formación académica local. Vigo contaba con una importante biblioteca, no sólo de libros y catálogos europeos sino también de correspondencia e información enviada por distintos artistas internacionales⁴⁴.

¿Cuál era el *espíritu* del Movimiento Diagonal Cero? El Movimiento funcionaba como grupo pero no como colectivo, ya que la producción de cada artista mantenía su estilo y búsquedas particulares. Se presentaba como un grupo de *novísimos* poetas⁴⁵, orientado no sólo a la producción sino también a la difusión de la poesía experimental. Eso último se implementaba a través de textos críticos (editados en Diagonal Cero o en periódicos), conferencias y debates en lugares de exposición y presentaciones de libros y obras, no sólo de los integrantes del grupo sino también de otros allegados.

En la editorial de DC nro 18 (Junio de 1966) escriben:

“Sin apresuramientos, sin posturas obligadas y por propia determinación de la experiencia sumada, hemos llegado a la etapa de formación del MOVIMIENTO DIAGONAL CERO.

Un grupo de plásticos, poetas, críticos y literatos que durante largos años han colaborado en distintas formas con la revista, se han nucleado para conseguir algunos logros que, ineludibles no podían concretarse por falta de tiempo y fuerza personal.

Manteniendo su libertad creadora, sin manifiestos estéticos, trabajando y a la espera de los acontecimientos que exijan definiciones, cada uno de los componentes del MOVIMIENTO se ha ubicado mentalmente en el esfuerzo común de varias empresas.

[...] HOY se ha dado naturalmente el NUCLEAMIENTO.

Sin obligar, esperando que la suma de aciertos y errores dieran la posibilidad de crear la “NECESARIA HERMANDAD DE ESPÍRITUS” en OTROS. Se ha conseguido

Ni éxito, ni victoria.

Simplemente un paso. [...]”

En ediciones anteriores Vigo proponía la creación de “comunidades de artistas” a fin de superar la creación individual (e individualista) y contrarrestar el mito del artista como *gran creador*, y celebraba las distintas experiencias colectivas de distintas partes del mundo⁴⁶.

La formación del grupo también reflejaba, según Vigo, la intención del arte contemporáneo de superar los límites disciplinarios en pos de una integración creativa de los lenguajes:

⁴⁴ Luján Gutiérrez recuerda la casa de Vigo como “un refugio de información, de correspondencia, de documentación”. Entrevista personal. 27 de Abril de 2006

⁴⁵ Vigo utilizaba esta expresión para distinguirlo de “nuevo”, como tendencia artística de vanguardia y radicalmente innovadora.

⁴⁶ Principalmente en DC 8 (Diciembre 1963), DC 11 (Agosto 1964) y DC 12 (Diciembre 1964)

“La INTEGRACIÓN NATURAL nos proyecta hacia una plástica con sonidos, hacia una música con formas plásticas, a una poesía para ver y otra para oír, a un cine que utiliza el tiempo real, a un teatro diapositivado”⁴⁷.

4.1 Diagonal Cero: recorridos paralelos

Los integrantes del Mov DC producen sus primeros poemas visuales a partir de distintas investigaciones en función de sus intereses. El corpus más importante lo encontramos publicado en la Revista DC: poemas visuales impresos y sus textos referenciales. Existen otras obras que, por formato y soporte, son presentadas en otros espacios pero permanecen ligadas a la acción del grupo⁴⁸.

Como mencionamos anteriormente, DC fue la revista que Vigo editaba, diagramaba, solventaba y distribuía. Publicó 28 números trimestrales entre 1962 y 1969, a excepción del número 25, que, aunque no se editó por falta de fondos, Vigo la propuso como un número *“Dedicado a la nada”*. Tenía como antecedente la Revista WC, editada junto a Miguel Ángel Guereña, Osvaldo Gigli y con colaboración de Elena Comas, entre 1958 y 1960 y DRKW '60, proyecto individual de tres números editados en 1960. Compartía con otras revistas la función de comunicar y compartir expresiones no abarcadas por el circuito oficial. De tirada limitada (y generalmente financiada por los mismos directores/editores) circulaban principalmente por correo, a través de trueques e intercambios y sólo ocasionalmente se vendían en librerías especializadas⁴⁹.

DC era una revista experimental, en formato de carpeta de 19,5 x 24 cms, compuesta por hojas sueltas, de distinto gramaje y color. Estas hojas intercambiables permitían, según Vigo, desglosar la revista, recomponerla, transformarla o regalar su contenido por separado. Desde el número 24 (Diciembre 1967) la define como *cosa trimestral*. La diagramación se vuelve cada vez más compleja, pero conserva algunas constantes de la poética de Vigo: la técnica xilográfica, la construcción artesanal, el uso de huecos y calados que modifican la relación de colores y figura-fondo y el factor lúdico que permite al lector realizar una modificación creativa sobre el objeto. En esta *cosa trimestral* se publicaban obras plásticas y literarias, fragmentos de manifiestos y textos críticos. Si bien daba importante difusión a artistas locales, los ubicaba en sintonía con las propuestas y movimientos internacionales.

A partir el número 20 *“Dedicado a la Nueva Poesía Platense”* funcionó como órgano oficial del Movimiento homónimo pero también sirvió para dar un marco teórico y referencial a dichas experiencias. Los textos de Haroldo de Campos (DC 22), Pierre Garnier (DC 23), Julien Blaine y Jean François Bory (DC 21) entre otros, eran seleccionados de la propia

⁴⁷ VIGO, E.A. (1968): *“Nueva vanguardia poética en Argentina”*. Los Huevos del Plata, número 11. Montevideo, Marzo de 1968.

⁴⁸ Desarrollado en apartado 5. *DENTRO Y FUERA: la acción de DC en circuitos no tradicionales*

⁴⁹ Algunos ejemplos eran *Los Huevos del Plata* (dirigida por Clemente Padín, Uruguay), *Ediciones Mimbre* (de Guillermo Deisler, Chile), *La Pata de palo* (dirigida por Dámaso Orgaz, Venezuela) y *Ponto, Processo y Totem* (del grupo brasileño de Poesía/Proceso)

biblioteca de Vigo⁵⁰. Traducidos por su mujer, Elena Comas de Vigo, estos autores (desconocidos en nuestro país) sentaban las bases de la poesía experimental, manteniendo una suerte de diálogo a través de las páginas de DC. Entre ellos se intercalaban los textos del Mov. DC (firmados colectiva o individualmente) argumentando y desarrollando sobre los procesos creativos, objetivos y búsquedas de sus producciones.

En DC 21 (Marzo 1967) se publicaron dos textos básicos de Julien Blaine y Jean François Bory⁵¹: *“Para empezar con la semiótica”* (compilación) y *“Hacia un segundo comienzo”*. Ambos hacían hincapié en la importancia de la palabra y de la letra aislada, de sus valores materiales (forma plástica y sonido) por sobre su puesta en sintaxis. Pero principalmente mencionaban la necesidad de distanciarse de la narración y *lo literario*. Blaine decía que

[...] *“los recursos de orden intelectual parecerían engendrar una literatura, los de orden técnico un arte: la poesía. El poema deber ser deshuesado de todo contexto literario”*

mientras que Bory proponía

“No tomar partido por lo narrativo, no escribir para contar historias -nuestras pequeñas historias- sino para expresar nuestra presencia histórica en el mundo. Rechazar la consideración de la actividad artística como un exutorio, un exorcismo”

Entre los aportes de diversos artistas internacionales que citaba este autor mencionaba la técnica de Vigo *“porque los agujeros que hace dentro de sus textos permiten la superposición de realidades estructurales”*.

En este mismo número, Luján Gutiérrez, Pazos y Vigo editaban un texto fundamental, como introducción al *Cuaderno de Poesía Experimental*: *“El arte no es una teoría, es un acto de libertad”*, lema de Vigo adoptado por el resto del grupo. En él explicaban brevemente la obra de cada uno, remarcando la renovación del lenguaje, la superación del “Poeta” como figura artística, la revalorización del sonido y la onomatopeya y de la forma plástica del número y la letra. En esta carpeta publicaban algunas de sus obras paradigmáticas que describimos más adelante.

Podríamos decir que los tres textos mencionados apuntan principios básicos de esta nueva forma poética, trazando genealogías y estableciendo criterios de análisis.

La concepción de un artista total, que pudiera ser pintor, escritor y tipógrafo a la vez, también la vemos planteada en *“Algunas consideraciones sobre el tema escritura e imagen”* (DC 27) donde Reinhard Döhl proponía que el nuevo artista era el producto de la caducidad de las viejas formas de la literatura y las artes plásticas como universos separados.

Otro texto que resultará fundamental es el de Pierre Garnier: *“Manifiesto para una poesía nueva visual y fónica”* (de 1962), publicado en DC 23 (Septiembre 1967) que abogaba

⁵⁰ Para un análisis de la biblioteca de Vigo y la relevancia de sus traducciones y textos mecanografiados, ver GRADOWCZYK, Mario (2008): *MAQUINACIONES: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*. Cat. Exp., Buenos Aires: CCEBA.

⁵¹ Teóricos y poetas experimentales franceses, editores de la revista *Approches*, entre otras.

(a la manera de Blaine y Bory) por la “liberación de la palabra”, por su utilización “*en estado salvaje*”, independiente de la frase y por la resignificación del espectador como sujeto activo en la interpretación de la obra. Fragmentos de este texto se transcribieron en el catálogo de la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*, realizada en el Instituto Torcuato Di Tella y luego en el Museo Provincial de Bellas Artes.

Pero muchas veces se trataban variadas tendencias de la poesía experimental en un mismo ejemplar. En el número 22 (Junio de 1967) titulada como “*Poesía concreta brasileña - poesía Cinética*”, al texto sobre la Poesía Concreta Brasileña, de Haroldo de Campos, le seguía la serie *Poesía Atómica* de Carlos Ginzburg. Si bien definía su obra “*como parte de la línea espacialismo - concreta - semiótica - matemática -cinética*” no hay una relación directa con el texto de De Campos, que realizaba un recorrido histórico de la poesía concreta (en Brasil y en otros países) en torno al Grupo Noigandres (Brasil, 1952).

A través de la diagramación del texto, Vigo destaca un párrafo en particular que versa sobre el compromiso social del artista:

“La responsabilidad del poeta ante su época y, más particularmente ante la sociedad de que es parte no debe permitirle el uso de un lenguaje para ocultar la realidad, aceptando y consagrando, como fijos y definidos, patrones, formas o temas que se limitan a repetir. Sino exige (sic) que se lo utilice para descubrir y revelar, asumiendo el lenguaje como una instancia valorativa, estética y éticamente significativa. [...]”

El artículo continuaba reflexionando sobre la capacidad del poeta de crear nuevas realidades “desocultando” el carácter de instrumento hegemónico del lenguaje. Al finalizar el artículo, Vigo destacaba una cita de Décio Pignatari que reza “*Crear cosas realmente nuevas es crear libertad*”⁵². A esta cita la acompaña un poema del mismo autor en el cual el slogan “*beba coca cola*” transmuta gradualmente hacia “*cloaca*”⁵³. Vigo utiliza la puesta en página para hacer un comentario sobre el texto.

El artículo de Mike Weaver: “*Poesía Cinética*”, publicado en ese mismo número, planteaba la relación entre arte y ciencia, aplicando conceptos de movimiento, ritmo, tiempo y duración, energía potencial y virtual, entre otros, a la composición de poemas visuales o experimentales. Si bien podría relacionarse con la serie de Ginzburg publicada en dicho número, sus poemas se inclinan más hacia una reflexión abierta, un cuestionamiento, que hacia una construcción teórica.

Por otra parte, los textos publicados en DC no siempre pueden encuadrarse dentro de un mismo paradigma de poesía experimental. En el número 24 (Diciembre 1967⁵⁴) por ejemplo, el Manifiesto 2 de Du Stijl (de 1920), con propuestas equivalentes a las de Garnier, entra en tensión con la “*Poesía sonora*” de Henri Chopin (de 1962), quien considera a la palabra sólo desde su sonoridad, como presencia misma del cuerpo en la poesía. Oponiéndose

⁵² Extraído por De Campos de *The Times Literary Supplement*. No se citan otros datos de la fuente.

⁵³ Décio Pignatari, ver ilustración de pág. 9

⁵⁴ Fecha estimativa, no consta en la revista.

(como elección estética) a la palabra escrita y a los *libros-cementerio*, propone “volver a escuchar al hombre” en su voz pero también a través de sonidos guturales. Ni siquiera la *poesía fonética* de Pazos puede relacionarse con estos postulados, ya que sus obras son también poemas visuales.

En ese número, las obras de los integrantes del Mov. DC se mezclan con las de artistas internacionales. Al *Reloj erótico* de Vigo le sigue una de las *Actualidades* de Luján Gutiérrez, una obra de Hans Clavin (intervenida por Vigo), otra de Ginzburg y finaliza el gran *Análisis poético-matemático de una sala de relojes inútiles* de Vigo.

Podríamos decir que esta articulación entre el Mov. DC y los poetas internacionales no era una mera operación de edición. Además del texto ya citado de Garnier, en DC 26 (Junio 1968) Ignacio Gómez de Liaño, teórico español, incluye al Mov DC (mencionando a Pazos, Vigo y Luján Gutiérrez solamente) dentro de una recorrido histórico de la poesía concreta⁵⁵.

Analizando el devenir de la revista, podemos observar que la reflexión sobre la palabra y el rol de la literatura y el arte, se inclina progresivamente hacia soluciones plástico-visuales y da cuenta de una crisis de ciertas convenciones literarias.

En el número 27 (Septiembre 1968) ilustra la tapa un poema visual de Hans Clavin: “*La palabra está muerta*”, basado en la sentencia “*Das Word ist tot*” del Manifiesto de De Stijl (Il. 9). Como editorial, Vigo presenta un texto sobre impreso, ilegible, y al dorso otro similar con el título “*Más editorial*”. (il. 10) En la última edición, esta *cosa trimestral* incluía un señalamiento⁵⁶ (il. 38), en el que se leía “*no va más*”, frase que se repetía al interior de la carpeta, revelando el final de la revista.

⁵⁵ Este texto prologaba el Catálogo de la Exposición itinerante *Rotor Internacional* (España, 1967)

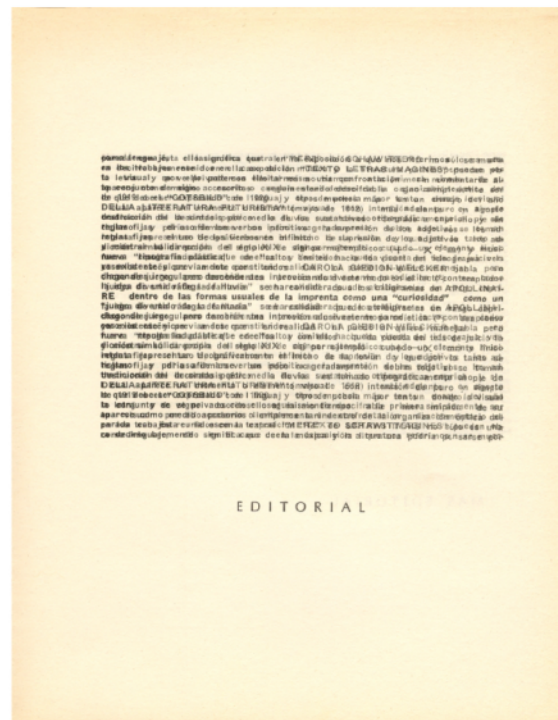
⁵⁶ *Señalamiento* es un género desarrollado por Vigo desde 1968, definido como acción-gesto de señalar un objeto o suceso no artístico como plausible de percepción estética. Realizó 19 señalamientos entre 1968 y 1992. El elemento que *rubricaba* los señalamientos era la etiqueta-tarjeta colgante que, en este caso, incorpora a la tapa de la revista.



8- Movimiento DC, conformación inicial: Vigo, Luján Gutiérrez, Pazos y Gancedo, 1966



9- Portada DC 27 con obra de Hans Clavin: *La palabra está muerta*



10- Editorial DC 27, 1968

Como mencionamos anteriormente, las obras del Movimiento son publicadas en la revista, constituyéndola como una suerte de antología del grupo. Reseñaremos las obras más relevantes, intentando reconocer la poética de cada uno.

En DC 20, Omar Gancedo publica IBM, poemas visuales aleatorios creados mediante nuevos medios técnicos. Tarjetas perforadas que se “traducen” mediante códigos de programación, dan como resultado una configuración visual, reestructurada a su vez como poema concreto. En el texto preliminar a dichos poemas, Gancedo aclara que no son -en sí mismos- un trabajo técnico “sino nuevos elementos técnicos usados en la ampliación del mundo poético”⁵⁷ (il. 11)

Edgardo A. Vigo publica en repetidas ocasiones sus *Poemas matemáticos*, en los que la racionalidad del número se neutraliza mediante una composición deudora del arte concreto y de la concepción de la tipografía como forma plástica. Las fórmulas matemáticas incongruentes se cruzan con formas y signos que remiten a sus composiciones Relativuzgir’s⁵⁸. (ils. 12- 14)

En el catálogo de la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*, Vigo explicaba que los números no intentan “suplantar” a las palabras, sino jugar visualmente. “Por su irracionalidad, las matemáticas así tratadas mantienen la constante poética y su cuota de misterio y asombro”⁵⁹.

Vigo proponía trabajar dentro de una *estética de la participación*, en la que el observador-participante pudiera modificar la obra en base a las claves-mínimas propuestas por el realizador-creador⁶⁰. En este línea, al igual que la revista, algunos de sus *p/mat*⁶¹ permiten al observador-participante modificarlos y jugar con los huecos, los pliegues y las sombras, modificando relaciones de figura y fondo, secuencias de lectura, etc. Desde el plano interpretativo, Vigo buscaba que el observador tuviera la libertad de “dar a lo ‘visto’ la INTENCIONALIDAD y la CARGA DE VALORES de acuerdo a lo que para él, lo presentado contiene”⁶².

El uso “irrational” de códigos y lenguajes también fue el material de creación de Carlos Ginzburg⁶³. Su poesía mantiene cierto hermetismo al trabajar (y reflexionar) sobre la lógica de los códigos y el lenguaje y la construcción de sentido. Ginzburg menciona entre las determinaciones esenciales de su poesía visual, el problema semántico de generar “significados puramente visuales, interacciones entre grafismos”⁶⁴. Parte de un vocabulario científico para crear relaciones arbitrarias hacia un nuevo lenguaje. Esta búsqueda se

⁵⁷ DC número 20 (Diciembre 1966). Página 15

⁵⁸ Movimiento experimental creado por Vigo en la década del '50. Produjo series de dibujos, collages y objetos inútiles. Para mejor análisis de esta etapa ver GRADOWCZYK, op. cit.

⁵⁹ *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*. cat. exp., op. cit.

⁶⁰ Vigo fue modificando la denominación para *artista y espectador* de acuerdo a su elaboración teórica. Tomamos estos términos de VIGO, E. (1968): “Nueva vanguardia...”, op. cit.

⁶¹ Abreviatura utilizada por Vigo para “poemas matemáticos”

⁶² DC 23 (Septiembre 1967), página 3.

⁶³ La primera publicación de Ginzburg es “A y las moscas. Cuento del absurdo”, donde la hoja cortada en diagonal impide reconstruir el sentido de la narración. Esta habría sido una *intervención* de la edición de Vigo sobre el texto original de Ginzburg (según Pazos, entrevista personal, 2006). Por otra parte, este cuento ilegible no guarda relación directa con sus poemas visuales posteriores.

⁶⁴ VIGO, E.A. (1968): “Nueva vanguardia...” op. cit.

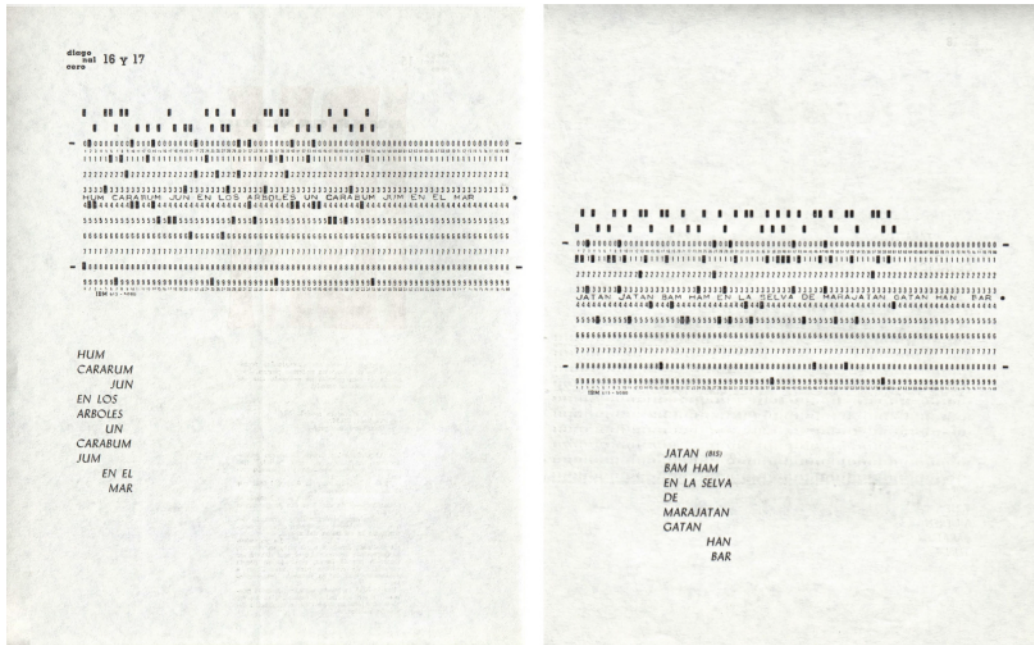
expresaba, como característica de una “era atómica industrial-urbana”, en la siguiente ecuación: LENGUAJE + CIENCIA = POESÍA ATÓMICA = BOOM⁶⁵

Los poemas de Ginzburg se proponían como simbolizaciones de conceptos tan amplios como contradictorios: elementalidad (el grafismo como elemento más puro del lenguaje), universalidad (“La poesía visual es un lenguaje no una lengua”), objetividad (materia lingüística trabajada visualmente, no como expresión del subconsciente), soluciones semánticas (nuevos temas y significados) y estructurales (del gráfico científico al poema visual). (ils. 15-17).

Más adelante, Ginzburg realizará una serie de poemas con un carácter totalmente distinto. En *Oración equivalente* (presentada en DC 24), un sobre de nylon contiene, además de la página de la revista, discos de celofán con motivos impresos (también circulares) en diversos tamaños y colores (il. 18). Partidario también de una estética de la participación, estos discos intercambiables, transparentes, móviles, sin signos ni letras, invitan al juego y a multiplicar las posibles soluciones. Entre los rotores de Duchamp y los poemas/proceso brasileiros, Ginzburg opta por trasladar al observador-operador la facultad creativa, obsequiándole el material poético elemental⁶⁶.

⁶⁵ GINZBURG, C. (1967): “Una poesía atómica. Propedéutica”. DC 22 (Junio 1967) Página 23.

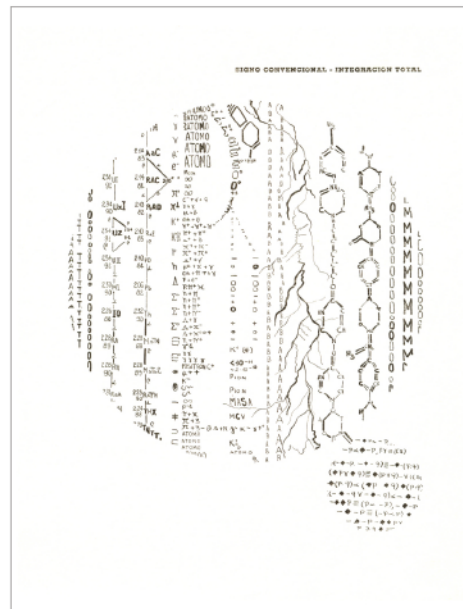
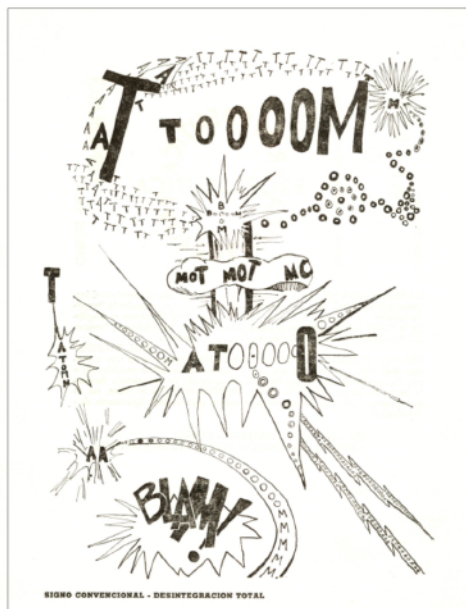
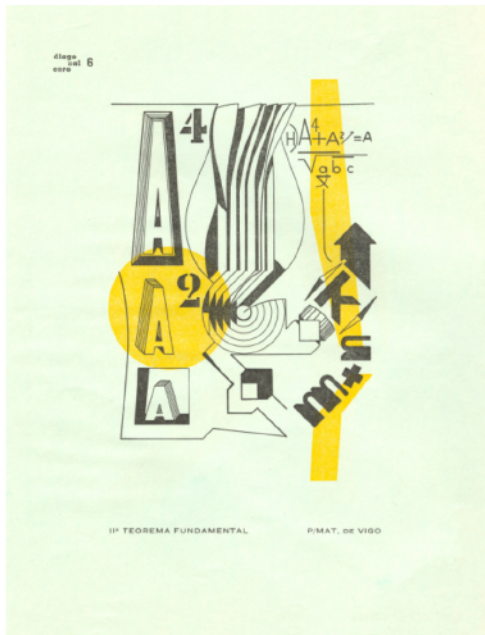
⁶⁶ Esta obra se relaciona directamente con el *Revistón Envasado Clandestino* de Vigo (1957), compuesto también de discos de cartón y cartulina de distintas medidas, contenidos en una bolsa de nylon. Podríamos considerarlo un indicio más de la figura del *Maestro* sobre sus discípulos.

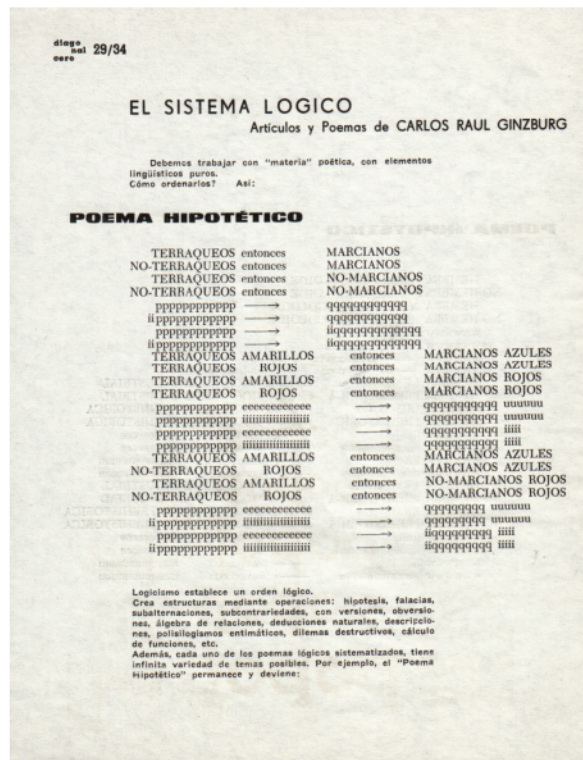


11- Omar Gancedo: *IBM, DC 20*, Págs. 16 y 17, 1966

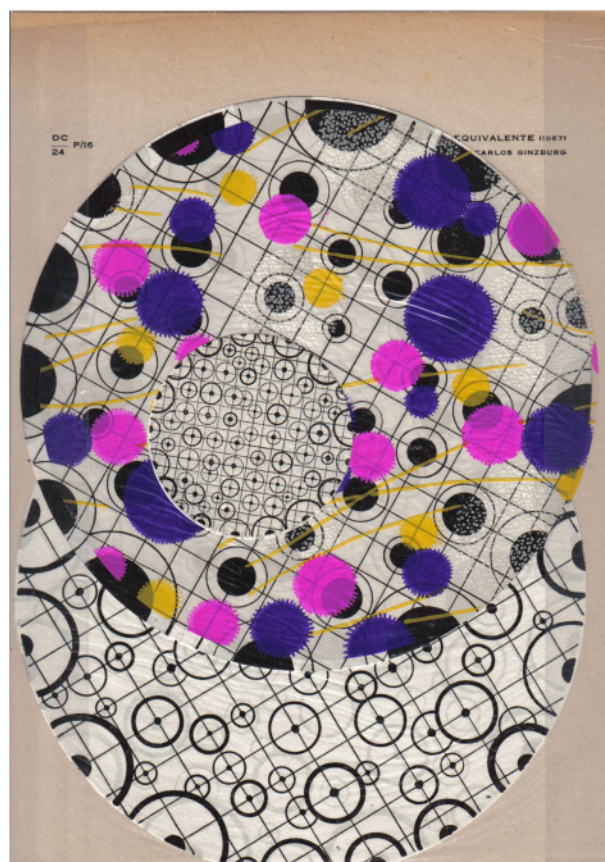


12- Edgardo A. Vigo: *II° (op) P- (1967)* (Desplegado) DC 21, Marzo de 1967
P/mat eunuco





17- C. Ginzburg: *Poema hipotético*. Serie *El Sistema Lógico/Logicismo*, DC 23, 1967



18- C. Ginzburg: *Oración equivalente*, DC 24, 1967

Luis Pazos publica ejemplos de su poesía fonética, definida como *imágenes sonoras*⁶⁷ en las que la onomatopeya -símbolo del comic y del pop de Lichtenstein- constituye la base para una poesía que juega con los sonidos cotidianos, urbanos y la revalorización de los “despojos” del buen lenguaje poético. Construye su imagen a partir de la onomatopeya como sonido verbalizado y como forma visual. Seriado, superpuesto, modificado su tamaño y dirección insinuando variaciones en la entonación y el volumen. Formas geométricas y formas blandas remiten a su vez a golpes, silbidos, estallidos, etc. (ils. 19-22)

Estos poemas visuales pueden entenderse como un trabajo colectivo en el que Pazos sugería una idea, Vigo aportaba la conformación visual y/o su matriz xilográfica y junto con el imprentero debían resolver, con los materiales disponibles en la imprenta, la solución gráfica final.

Pazos encontraba su material poético en el mundo exterior, en el ámbito urbano y en la agresión sonora de la ciudad. Su poesía fonética *“recoge esos elementos y los convierte en agentes de liberación. El sonido transformado en lenguaje, rompe su convención, y deviene en juego”*⁶⁸

Este mundo exterior también constituía la fuente creativa de la obra de Jorge de Luján Gutiérrez⁶⁹, pero desde su mediatización. Partiendo, al igual que Pazos, de una poesía de lo cotidiano, construye sus poemas visuales (*Actualidades*) mediante el collage de recortes de la prensa gráfica, en los que se reconoce una calidad visual propia de los tipos móviles. (ils. 23-24)

La definición de sus poemas como *Actualidades* y de su rol como “fabricante” en lugar de artista parten de una concepción de la obra como un objeto de consumo y, por ende, del arte como *“una industria destinada a producir entretenimientos”*⁷⁰

⁶⁷ PAZOS, L. (1966): *Phonetic Pop Sound*. DC n° 20 (Diciembre de 1966) Página 22.

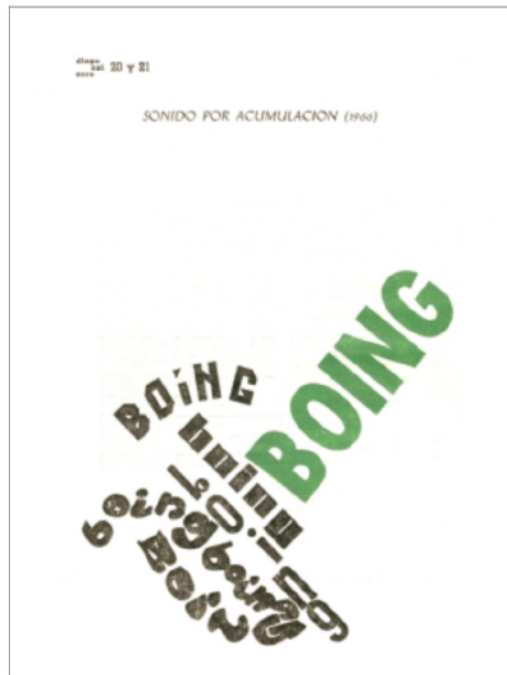
⁶⁸ LUXÁN GUTIÉRREZ, J.; PAZOS, L. y VIGO, E. A. (1967): *“El arte no es una teoría, es un acto de libertad”*. DC 21 (Marzo 1967). Cuaderno de p/experimental.

⁶⁹ Firma como Lu(x)án Gutiérrez. Mantendremos el apellido original para evitar confusiones.

⁷⁰ LUXÁN GUTIÉRREZ, J. y otros: op. cit.



19- Luis Pazos: *Doble sonido*,. DC 20, 1966



20- Luis Pazos: *Sonido por acumulación*, DC 20, 1966



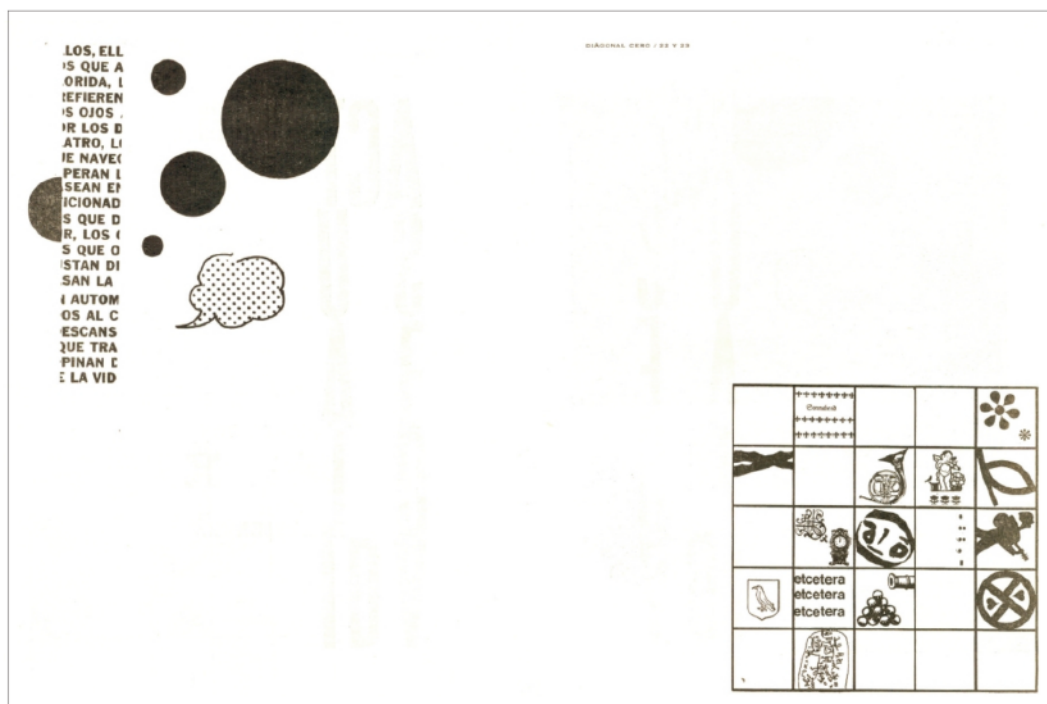
21- Luis Pazos: *Sonido roto*, DC 20, 1966



22- Luis Pazos: *Sonido blando*, DC 20, 1966



23- Jorge de Lu(x)án Gutiérrez: *Actualidades*, DC 21, 1967



24- Jorge de Lu(x)án Gutiérrez: *s/t I y s/t II*. Serie *Actualidades*, DC 23, 1967

5. DENTRO Y FUERA: la acción de DC en circuitos no tradicionales.

5.1 De la creación a la exposición: Experimentación y espectáculo.

Parte de la producción del Mov. DC se expuso y circuló en espacios no tradicionales de La Plata y Buenos Aires, como la *boite* Federico V (La Plata), MIMO arte-bar o la Galería Scheinsohn (Capital Federal). Estos ámbitos más cercanos a la vida social que al campo artístico, permitían y favorecían la presentación de obras que ofrecerían cierta resistencia en espacios institucionales. Si bien no convocaban al *gran público*, estas presentaciones tenían una considerable repercusión en los medios locales, los que, en muchos casos, hacían eco de las controversias y reacciones suscitadas.

El 23 de Abril de 1966 se realizó en MIMO arte-bar⁷¹ un encuentro de escritores y artistas. Organizado por Alfredo Andrés y Daniel Barros -directores de la publicación porteña *Cuadernos de poesía*- junto con el Mov. DC, se propuso como una jornada de intercambio entre distintas disciplinas artísticas. Se expusieron grabados de Ismael Perotti, óleos de Lucio Loubet y dibujos de Omar Gancedo, junto con los *Fonetic Pop Poems*⁷² de Pazos y Poemas matemáticos de Vigo. Estas obras servían de marco a la lectura de cuentos breves y poemas (de José María Calderón Pando y Luján Gutiérrez, entre otros) y a una breve puesta en escena de *A fuego lento*, obra de Alfredo Andrés (a cargo de Alberto Cousté y Gustavo Mac Lennan). (il.25). Siendo la primera presentación del Movimiento DC como grupo de artistas, Vigo idea un logo. Sin más justificativo que la identificación de los integrantes y “allegados” al grupo, cose este logo a brazaletes y gorras para dejarse fotografiar con ellos.

En esta oportunidad Pazos presenta una de sus primeras obras documentadas (il.26). Si bien no podemos considerarla una obra relevante, da cuenta de ciertos principios de su producción de objetos-poéticos: objeto realizado con materiales industriales, de desecho o no-artísticos; experimentación con el aspecto fónico del lenguaje; objeto provocador, que obliga al espectador a reflexionar sobre los posibles significados (o la ausencia de ellos) y por último, objeto sin mayor valor (ni artístico y ni económico) que el de ser observado y consumido en la inmediatez. Este objeto, calificado por Pazos, como “una escultura fonética espantosa [...] realizada precisamente para escandalizar y repugnar”, obligaba a preguntarse “¿cómo unir la poesía a esta porquería?”⁷³

⁷¹ MIMO. Arte- Bar, Galería San Martín, en Florida y Charcas, Buenos Aires.

⁷² Así mencionados en distintas reseñas del diario El Día.

⁷³ Luis Pazos: Entrevista personal, 9 de Junio de 2006.



25- Presentación del Mov. DC en *Mimo Arte-Bar*, 1966.

De izq. a der.: Omar Gancedo, José María Calderón Pando, Felipe Oteríño, Luis Pazos.



26- Escultura de Luis Pazos.
Mimo Arte-Bar, 1966.

Entre 1966 y 1967, Luis Pazos produce dos obras fundamentales dentro de este circuito off: *El Dios del Laberinto* y *La Corneta*. Ambos objetos-poéticos los presenta en la *boite* Federico V en 1967. Fundada el 16 de Junio de 1966 por Jorge Vecchioli y Rosario Vitale, Federico V era una exclusiva *boite* platense. El local ubicado en 48 entre 10 y diag. 74 se identificaba por el logo en su puerta, diseñado por Vecchioli y realizado por el escultor Rubén Elosegui. Con una capacidad reducida de aproximadamente 80 personas, el interior de la *boite* estaba tapizado con alfombra beige, al igual que los sillones, en armonía con los pisos de madera. El techo corredizo y un pequeño jardín sobre nivel otorgaban amplitud al espacio.

Además de ser un localailable, Federico V ofrecía un espacio para exposiciones y experiencias artísticas contemporáneas. Nelson Blanco y Antonio Trotta fueron algunos de los artistas que expusieron allí. Bajo el “mecenazgo” de sus dueños, Pazos y Luján Gutiérrez realizaron happenings (que denominaban *fiestas*) practicando su *arte-actitud*, un cruce entre el arte de acción y el espectáculo⁷⁴.

Pero volvamos a las obras de Pazos: *El Dios del Laberinto* (il. 27) es un poema tradicional presentado en un *continente* innovador: una botella de vino. Surgido como parte de un juego, Pazos encontró en la botella la posibilidad de alejarse del libro como formato inevitable de la poesía. A cada copia del poema se le dio un aspecto antiguo, envejecido, resquebrajado e impreso con tipografía clásica. Vigo diseñó la etiqueta y el corcho se compró en una tienda de cotillón. La tensión entre el pergamino y el objeto de diseño contemporáneo no era casual: el texto que acompañaba la obra en su presentación en Federico V, decía:

“[...] El dios del Laberinto es un poema místico. Ha sido tratado con la mayor irreverencia porque la poesía es para todos y el concepto de lo vulgar ya no existe. Por lo consiguiente lo que tiene ante sus ojos es arte de masas de primera calidad”⁷⁵

En el mismo texto, se jugaba con los posibles usos de este objeto-poético: leer el poema o decorar el hogar. El objeto permitía además, *popularizar* una forma artística hermética y elitista (como se consideraba a la poesía) a través de su consumo en supermercados y bazares.

El segundo objeto-poético es *La Corneta*, (Ils. 28-29) una serie de diez poemas fónicos presentados también como objeto-poético. Enrollados dentro de una corneta de plástico, sobresalía una pequeña cinta con la leyenda “Tire”. Esta suerte de ready-made modificado presentaba, a diferencia del objeto anterior, un poema experimental. Se presentó en Federico V, repartiendo cornetas de plástico y con ampliaciones de los poemas montadas sobre las paredes. Este objeto poético incluía -como packaging- una caja dorada con un texto firmado por “Jorge de Lu(x)án Gutiérrez, fabricante de actualidades”, impreso en papel rojo, que articulaba “instrucciones de uso” con ciertos principios de su concepción del arte. Transcribimos:

⁷⁴ *Fiesta del Humor, Fiesta del Terror y de la Nieve*. Relatadas y compiladas como parte del envío del grupo Pazos, Puppo, Luján Gutiérrez a la VII Bienal de París (Septiembre-Noviembre 1971) en CAYC: *Experiencias*. Septiembre 1971

⁷⁵ Transcrito en “*Poesía Envasada*”. Diario El Día, sección Libros. La Plata, 8 de enero de 1967.

“A) TOMAR LA CAJA: Esto sirve fundamentalmente para jugar, porque el arte es eso: una industria dedicada a producir artículos de entretenimiento”⁷⁶.

B) LEVANTAR LA TAPA: El planteo es simple: si ustedes abren un libro nadie registrará el hecho, pero si soplan una corneta nace un ruido. Por lo tanto a la poesía fonética le corresponde un libro sonoro, donde además el lector participará en forma activa.

C) QUITAR LO MÁS DELICADAMENTE POSIBLE EL PAPEL QUE LA CUBRE: Por supuesto estos poemas fonéticos están inspirados en los Clásicos, los Clásicos del siglo veinte: Batman, Donald, Superman, Mickey, etc.

D) MIRAR Y ADMIRAR LA CORNETA: Extraer del interior los poemas. Al autor Luis Pazos, primer Poeta Play-Boy del Cono Sud, no le interesa que lean sino que se diviertan.

E) SOPLAR: Esto es algo más que un símbolo, porque ahí ustedes están colaborando a producir el cambio. Menos retóricamente: el mundo nuevo se construye jugando...Y AHORA TODOS A SOPLAR LA CORNETA.”

A pesar de alejarse expresamente del formato tradicional del libro, estos objetos poéticos conservaban ciertos preceptos editoriales: estaban *editados* por Diagonal Cero o por Federico V, e incluían un prólogo o texto introductorio. Podríamos decir que, en estas obras, el concepto de edición se *superpone* al de *fabricación*.

Aunque Vigo se mantuviera alejado de las *fiestas*, Federico V sirvió como escenario para otras acciones conjuntas del Mov. DC⁷⁷ y también para la exposición/conferencia *Vigo y sus cosas*⁷⁸. Editó un catálogo con el sello *Federico V* compuesto por hojas en blanco -como transcripción de la *(in)conferencia*- un breve escrito sobre la *cosa* como nueva categoría/género artístico, una diapositiva sin imagen y una versión del poema visual TV.

⁷⁶ El resaltado es nuestro

⁷⁷ Una de ellas fue la presentación del libro *Mi lunática hija*, escrito por Jorge D'Elía e ilustrado por Vigo. Se realizó una lectura de extractos del libro sincronizada con diapositivas de Vigo, además de exhibir sus poemas matemáticos y objetos poéticos de Pazos.

⁷⁸ *Vigo y sus cosas*, Federico V, La Plata. Conferencia e inauguración 3 de Mayo 1968, a las 22.30 hs. Catálogo realizado por Vigo y editado por Federico V. CAEV, La Plata.



27- L. Pazos: *El Dios del Laberinto*, 1966



29- L. Pazos con *La Corneta* y E. A. Vigo con sus *Poème Mathématique Baroque*



28- L. Pazos con *La Corneta*, 1966

En 1968, el Mov. DC realiza su segunda exposición en Buenos Aires, gestionada por Al Ginzburg, en la Galería Scheinshon, ubicada en el subsuelo de una galería comercial en el barrio de Belgrano⁷⁹. Una nota publicada en el diario El Día⁸⁰, describe la reacción de los desprevenidos espectadores que se encuentran con esta inusitada muestra entre los locales comerciales, además de reproducir obras de los cuatro integrantes del grupo junto con una foto de ellos. El tono humorístico e irónico del artículo aparece como una constante de las notas sobre DC, con epígrafes y comentarios que hablan de una “complicidad” entre los cronistas y estos artistas⁸¹.

El grupo edita un catálogo de la muestra, similar a las carpetas de DC, con obras de cada uno de los integrantes y un texto de Julien Blaine, extraído de DC 21.

5.2 De lo privado a lo público: Vigo y su *comunicación a distancia*.

Además de las publicaciones en la revista y las presentaciones en el circuito marginal, la producción del Mov. DC tuvo otra vía de circulación, gracias a la gestión de Vigo, que mantenía una fluida comunicación a distancia con artistas e instituciones de diversas partes del mundo a través del trueque de revistas, publicaciones y obras. Esta práctica -cotidiana para él- y más tarde convertida en disciplina con el arte correo, tuvo un rédito fundamental para el grupo. Mediante intercambios por vía postal, llegaban a Vigo publicaciones (libros, revistas, catálogos, etc.) y convocatorias de todas partes del mundo y, a su vez, la revista DC se distribuía internacionalmente. El contacto con artistas como Jean François Bory, Julien Blaine, Clemente Padín y Guillermo Deisler, entre otros, le permitió al Mov. DC formar parte de exposiciones y publicaciones internacionales. En muchas ocasiones, Pazos, Ginzburg y Luján Gutiérrez tomaban conocimiento de su participación al recibir los catálogos, las gacetillas de prensa o artículos periodísticos reenviados a los participantes. La *comunicación a distancia* era para Vigo una tarea metódica y constante, individual pero no individualista: él se encargaba de todos los envíos, incluyendo a sus compañeros del grupo. A través de esta acción, Vigo y Pazos figuran en el *Primer inventario de la Poesía Elemental* (Galería Denise Davy, París, 1967), participan de *Rotor 67* (exposición itinerante iniciada en Barcelona) y publican sus poemas (junto con Ginzburg) en *Approches 3* (publicación dirigida por Blaine y Bory) en 1968. Ese mismo año, Vigo participa de *In concreto*, (exposición iniciada en Tokio, luego presentada en Zurich y Friburgo), el *segundo encuentro de vanguardia Paroli sur muri* (Módena, Italia), además de ser el único argentino en *km 149.000.000* (Centro de Atitvitá Visive, Ferrara, Italia), entre otras exhibiciones.

Esta circulación de sus obras les otorgará lugar privilegiado dentro de la poesía experimental latinoamericana de la época, considerando sus experiencias como aportes

⁷⁹ Galería Scheinshon: Cabildo y Juramento, local 24.

⁸⁰ “Poesía de vanguardia: un asombro, una duda”. El Día, Suplemento Dominical, 12 de Mayo de 1968.

⁸¹ Este tono se mantendrá en algunas notas sobre la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*. Posiblemente fueran escritas (o supervisadas) por Pazos y/o Luján Gutiérrez.

significativos a la disciplina⁸². Este reconocimiento le permitió a Vigo editar en Francia sus *Poème Mathématique Baroque*⁸³ (il. 29). La primera edición consistió en una tirada de 700 ejemplares, de los cuales treinta se los enviaron como pago. Los *Poème* mantenían las pautas de la revista y la poesía visual de Vigo: hojas intercambiables impresas, huecos, pliegues y cortes que intercalaban páginas de colores, círculos, letras, y números.

⁸² En su libro *Once again*, Bory cita a Vigo por su innovación con la poesía matemática. También constituyen el núcleo de una *Antología de la poesía experimental argentina* en el primer número de *Doc(k)s* (dirigida por Blaine), entre otros comentarios y reseñas de diversos autores.

⁸³ Primera edición: ed. Contexte, París, 1967 (dirigida por J. F. Bory y B. Lane). Segunda edición: Ael 5-Agentzia éditions, París, 1968 (dir. por Jochen Gerz).

6. NOVÍSIMAS EXPOSICIONES EN BUENOS AIRES Y LA PLATA

Entre el 18 de Marzo y el 13 de Abril de 1969 se realizó en el Instituto Torcuato Di Tella la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*, trasladada luego al Museo Provincial de Bellas Artes, desde el 18 de Abril al 4 de Mayo del mismo año. La muestra fue gestionada, curada y montada por E.A. Vigo.

Este evento marcó la irrupción de la poesía experimental internacional en nuestro país, además de constituir la última *producción y presentación colectiva* del grupo. A pesar de ello, la *Expo NP/69* ha quedado al margen en la historia del mítico Instituto Di Tella⁸⁴. A fin de recuperar su valor en el campo artístico, describiremos y analizaremos algunos aspectos de esta muestra

Jorge Romero Brest reconocía ser un neófito en materia de poesía experimental⁸⁵. A diferencia de otras tendencias del arte contemporáneo, decide montar esta exposición y difundir estas experiencias reconociendo la impronta vanguardista de toda una *nueva tradición* de la poesía experimental, pero sin tener mayor conocimiento sobre el tema.

Participando como crítico en una bienal en Brasil, el director del Centro de Artes Visuales del ITDT se había encontrado la poesía concreta en un salón paralelo⁸⁶. Le ofrece a Haroldo De Campos la organización general, quien le recomienda contactarse con Mathias Goeritz (en México), Jassia Reichardt, Max Bense, el Grupo Noigandres o Vigo “*que ya está en contacto con poetas concretos en todo el mundo y empieza a introducir el movimiento en Argentina*”⁸⁷

Romero Brest ya conocía a Vigo y decide dejar a su disposición la organización integral de la muestra (convocatoria, acopio de material y obras, curaduría y montaje). Vigo lo lleva a cabo con el resto del Movimiento DC pero será él quien tenga la voz de mando. A este grupo se sumó Ana María Gatti, artista que volviera recientemente de París, luego de una estadía de seis años que la acercaron a los poetas sonoros⁸⁸.

El objetivo de esta exposición era ofrecer un panorama de las variadas expresiones y tendencias de una búsqueda común de transgredir las formas obsoletas de la poesía tradicional. En el prólogo del catálogo, Romero Brest sentenciaba

*“La poesía que han hecho y hacen los poetas es tan caduca como la
pintura de los pintores o el teatro o la música de quienes los cultivan,*

⁸⁴ En Arte Visual en el Di Tella, Romero Brest dedica unas pocas líneas a la exposición, enumerándola entre otras realizadas ese año, agradeciendo la colaboración de especialistas brasileños y de E.A.V. “*un amigo que siempre nos acompañó*” (Romero Brest, 1992, pág. 199)

⁸⁵ En el prólogo del catálogo, *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*, op. cit.

⁸⁶ Narrado por Vigo, citado en CURELL (1995): Entrevista a E.A. Vigo. Desgrabación. Material inédito. CAEV, La Plata.

⁸⁷ Carta de De Campos a Romero Brest, 22 de Agosto de 1967, Archivo ITDT. Vigo luego agradecerá la colaboración de Goeritz, Pedro Xisto, John Sharkey, entre otros, por envío de materiales y contacto con otros poetas para la realización de la muestra.

⁸⁸ Luego de una muestra en Galería Lirolay ese mismo año, Ana María Gatti se desliga del grupo y de la poesía visual. VIGO, Edgardo A. (1975): “*Panorama sintético de la poesía visual en Argentina*”. Pág. 2. Manuscrito inédito. CAEV, La Plata. Los datos de la estadía en París de Ana María Gatti fueron extraídos de “*Estalló la Revolución en la Poesía*”. La Razón, Buenos Aires, 18 de marzo de 1969

*simplemente porque ha perdido vigencia el modelo estructural de representación*⁸⁹

La exposición contó con más de 150 obras, pertenecientes a 114 artistas de 15 países y dividida en tres secciones. En la primera se exponían más de 85 libros y libros-objeto, y 40 revistas, la mayoría provenientes de la biblioteca personal de Vigo. Cada uno tenía su respectiva ficha con datos editoriales, comentario de las características de la publicación, artículos incluidos y lista de reproducciones.

La segunda sección, donde residía el mayor número de obras, la conformaban las obras de Poesía Visual. Se presentaron en los más variados soportes bi y tridimensionales. Desde afiches y poemas visuales impresos, hasta objetos que problematizaban sobre el concepto mismo de *poesía*. Dana Atchley (EEUU) presentó *Clothesline*, alfombra de césped y cuerda de la que pendían enormes letras sostenidas por broches de plástico. Dennis Williams (EEUU) realizó un *móvil poético* compuesto de letras pintadas y palabras sueltas en cartón, hilo y papel y un televisor *a manivela* en el que podía seleccionarse un poema; los ingleses John Sharkey y Liliane Lijn (Inglaterra) presentaron poemas cinéticos, accionados por motores; Sarenco (Italia) y Ken Cox (Inglaterra) exhibieron variantes de *poemas inflables* de dos metros de alto, en polietileno, con letras y palabras impresas; Andy Suknasky (Canadá) envió tres velas de colores con palabras que se deformaban y desaparecían a medida que el fuego las consumía, mientras Herman Damen (Holanda) escandalizaba con la foto de una vaca ornamentada con letras y una mano de nylon con textos en sus dedos. Entre dos mesas se *desparramaban* los lúdicos poemas/proceso: Neide de Sá ofrecía una caja de plástico con un material poético inusual: recortes (fotografías periodísticas, palabras y titulares sueltos), un soldado de plomo, botones, una cuerda y broches; Alvaro de Sá colocaba en una caja de madera cinco bolitas que conformaban la palabra *caos* en portugués⁹⁰.

En la última sala, casi en penumbras, se presentaba la sección de poesía sonora, con obras de quince poetas paradigmáticos. Organizada en sesiones de diez minutos de duración que se intercalaban cada media hora, la programación elaborada por E.A. Vigo, ofrecía un panorama desde los primeros poemas de 1919 a la fecha. Desde Raoul Hausmann (considerado el creador de esta disciplina) a Henri Chopin, quien había registrado los sonidos de su propio cuerpo⁹¹.

⁸⁹ Cat. exp., op. cit.

⁹⁰ Las descripciones y datos de las obras provienen de las fotografías tomadas Humberto Rivas y Roberto Alvarado para el ITDT y de las reseñas y reproducciones en artículos periodísticos.

⁹¹ La mayoría de las grabaciones provenían de la francesa revista-disco *OU*, propiedad de Vigo. Otras fueron enviadas en cintas magnetofónicas por los autores (Ernst Jandl, Carl Tissner, Bob Cobbing, Carl Weissner, Kittaeff).



30-32- Vistas de la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*.
Fotos: Humberto Rivas y Roberto Alvarado (ITDT)



La diversidad de formatos y soportes permitió a Vigo y al equipo de montaje del ITDT mostrar las obras en diversos planos y recorridos. La disposición de las cabinas de *A propósito de Mallarmé* de Gatti, confrontaba al espectador en la primera sala, mientras que *Diario sin fin* de Luján Gutiérrez unía las distintas salas en una sola obra. La tira continua de diarios finalizaba en la misma sala en la que Pazos exponía su *Torre de Babel* y Vigo sus *Obras Completas*. En contraposición a los *corredores* que se generaban por la estructura arquitectónica del Di Tella, los paneles de poesía visual (a la altura de los ojos) interrumpían la linealidad y continuidad del espacio (Ils. 30-32)

Repasemos ahora las obras que expusieron los integrantes del Movimiento DC:

Edgardo A. Vigo presenta dos obras de distinto género: un objeto poético y un *proyecto a realizar*⁹². En el primer caso, *Poemas matemáticos (in)comestibles*, dos latas de sardinas, con sus respectivas etiquetas y selladas herméticamente, (il. 33) imposibilitaban acceder al contenido (los supuestos poemas) que sonaban al manipular las latas. En el catálogo, Vigo escribía:

“La utilización del ‘envase’ en producción seriada elimina al libro como vehículo de comunicación fundando un Arte Tocable, donde ‘el objeto seriado’ cumple una función estrictamente lúdica.

A diferencia del surrealismo que subjetiva el misterio a través de la metáfora, el uso del ‘envase hermético’ objetiva el concepto de misterio”

Esta relación entre el misterio y el envase la encontramos también en *Obras Completas* (il. 34), el *proyecto a realizar* presentado en esta muestra: una serie de cuatro etiquetas de “obras completas” numeradas a modo de antología literaria para ser pegadas sobre cualquier objeto. En esta oportunidad, Vigo las presentó adheridas a cajas de madera embaladas en cartón con la inscripción “Tomos I, II, III y IV”. Mirando por un orificio en cada caja, se comprobaba que estaban vacías.

Además, dentro de la sección documental, Vigo expuso sus *Poème Mathématique Baroque* y el *Análisis poético de una sala de relojes inútiles*, poema plegable publicado en DC 24.

Luis Pazos realiza *La Torre de Babel* (il. 35), un *poema volumétrico*⁹³ a escala humana, realizado por ensamblado de cuerpos geométricos en telgopor sobre los que se imprimieron distintas onomatopeyas, alternadas con espacios en blanco, coronadas por la palabra *boom*. A un lado de la obra un cartel indicaba “Tomarse de la mano y rondar en torno a ella”. La obra implicaba un tiempo de lectura, que podía iniciarse desde la base, tomando el sonido *boom* como destrucción final o viceversa. El volumen y el movimiento suponían un lector *activo*. Aunque unas flechas en el piso indicaban el orden de lectura, el espectador podía elegir

⁹² Los *proyectos o propuestas a realizar* se encuadran en la descentralización de la creación artística, en la que el autor/productor propone *claves mínimas* que el espectador/operador tomará como germen de la obra a producir. Elaborado por Vigo (1969) *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata, Diagonal Cero.

⁹³ Así definida por Pazos, en DE SÁ, Álvaro: “Poesía de vanguardia na Argentina”. *Jornal do Escritor*. Brasil, Octubre de 1969. La traducción es nuestra.

donde y en que momento iniciar o finalizar el poema, abriendo a múltiples posibilidades y significaciones. Pazos explicaba que “en la poesía tradicional no interesa el espacio gráfico, en la experimental el espacio gráfico es activo. A mí me interesa el espacio real, que es un estadio más avanzado”⁹⁴.

El título de la obra entraba en tensión en el marco de la muestra, refiriéndose a la imposibilidad de comunicación y la distancia entre las lenguas en un espacio en el que, precisamente, se experimentaba con los aspectos materiales del lenguaje y la apertura a una comunicación otra. Este no era el único poema volumétrico. Liliane Lijn (inglesa) expuso *Poem Kon*, un cono trunco giratorio con palabras impresas continuas, repetidas, que formaban un poema visual. Si en *Torre de Babel* podemos decir que la onomatopeya constituía el *leit motif* de la obra, en el caso de *Poem kon* podemos hablar de un núcleo temático: un juego entre el cielo y el espacio (con las palabras *sky/never stops/ inner-outer space/ same distance*).

Pazos también exponía sus dos libros-objetos en la sección bibliográfica, *El Dios del Laberinto* y *La Corneta* de 1967.

Carlos Ginzburg, con *Avioncitos de papel*, apelaba a lo lúdico y a la participación del espectador, pero desde una modalidad diferente a la de Pazos. Construyó una montaña de diez mil avioncitos de papel plegado que cualquiera podía lanzar por el aire, jugar, o llevarlos como *souvenir*. La obra no se limitaba, desde ya, a la acumulación de avioncitos (que se repondrían continuamente⁹⁵), se completaba con la acción misma y la relación establecida entre los distintos “recorridos de vuelo”. Ginzburg adhería, al igual que el resto del grupo, a una concepción del arte basado en un eje lúdico, no sólo para el observador sino también en la instancia de producción: la creación gratuita, sin necesidad de fundamentar teóricamente el proceso constructivo de la obra y apelando a generar en el espectador (ahora también operador) una (re)acción.

“Este es el arte de la participación, donde todos gustamos de la poesía. Los que escriben sonetos o tratan de buscar imágenes escritas se pasaron de moda. Hoy día, si vienen aquí, se tendrán que quemar como los “bonzos”...en la vía pública y por amor a una obra de museo”⁹⁶

En este tipo de propuesta se encuadraba *Tacho para patear*, una lata puesta a ese efecto en la sala,

“ceremonia que inauguro Romero Brest con tremendo botinazo y desde ahí muchos de los presentes se regocijaron con patear el original artefacto, que ponía una música de fondo bastante ruidosa”⁹⁷.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ No sabemos si efectivamente se reponían. Los testimonios periodísticos sólo mencionan la intención de hacerlo.

⁹⁶ Testimonio de Carlos Ginzburg en “Estalló la Revolución en la Poesía”. Artículo sin firmar. La Razón, Buenos Aires, 18 de marzo de 1969.

⁹⁷ Ibid.



33- E. A. Vigo: *Poemas (in)comestibles*, 1968



34- E. A. Vigo: *Obras Completas*, 1969



35- Desde la izq.: *Torre de Babel* de Luis Pazos; *Diario sin fin* de Jorge de Luján Gutiérrez y *Obras Completas* de Edgardo A. Vigo. Foto: Rivas- Alvarado (ITDT)

Jorge de Luján Gutiérrez expuso *Diario sin fin*, continuo de ejemplares del Diario El Día (de una misma impresión) que a lo largo de 70 metros, colgaban del techo del ITDT, recorriendo varias salas para finalizar en el piso. En palabras del autor, este montaje “significa a la multitud bajo un medio de comunicación de masas, y dentro de este diario, como de todos los diarios del mundo, está la poesía de lo cotidiano. Crímenes, deportes, humor y política son los temas que la gente conoce y gusta”⁹⁸

También exhibía *Edición 6ª de poesía*, una matriz de impresión que, una vez descartada, era utilizada por los canillitas para sostener los diarios. Luján Gutiérrez la presentó pintada de dorado, emulando un material noble y aludiendo al carácter romántico de la poesía tradicional⁹⁹

Como mencionamos anteriormente, la poesía visual de Luján Gutiérrez se desarrollaba en torno a la “actualidad” y su narración periodística. Los mass media (en este caso, la prensa escrita) construyen el discurso de lo cotidiano, material poético *per se* para Luján Gutiérrez.

La obra de Ana María Gatti: *A propósito de Mallarmé*, se presenta como una de las más relevantes, ya que unía la poesía fonética con performance y participación del espectador. Compuesta por cuatro cabinas plásticas enfrentadas en cruz, cada una tenía un reproductor magnetofónico conectado a un control central, con sensores fotosensibles. Cada reproductor contenía una cinta grabada en danés, francés, japonés y castellano. Por medio de focos lumínicos que pendían del control central, el espectador podía operar sobre los sensores fotosensibles, activando una o más grabaciones. La obra se completaba con la acción de cuatro actores (dos hombres y dos mujeres) que, vestidos de pies a cabezas con mallas blancas, ingresaban a la cabina y comenzaban a pronunciar las palabras grabadas en la cinta¹⁰⁰. En esta obra, el espectador se convertía en operador, por ser quien manipulaba los sonidos y la lengua en que se pronunciaban, tanto de la cinta grabada como de los actores (ils. 36-37).

Las obras de estos artistas promovían la participación del público y una concepción lúdica del arte. Si bien algunos se alejaban de la poesía visual hacia un arte *total* (Gatti), mientras otros experimentaban con diversas formas de acción y participación (Ginzburg) u obligaban al espectador a reflexionar sobre (su) concepto de obra (Vigo), todos coinciden en la caducidad de las viejas formas de la poesía tradicional y en el acercamiento de la poesía al público a través de la proposición de una acción, de una reacción o de la incorporación de los elementos de la cotidianeidad en la obra.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Entrevista personal, 27 de Abril de 2006

¹⁰⁰ La descripción de la obra puede encontrarse en los artículos citados anteriormente.



36- Ana María Gatti: *A propósito de Mallarmé*, 1969. Foto: Rivas- Alvarado (ITDT).



37- Ana María Gatti: *A propósito de Mallarmé*.
Foto tomada durante la inauguración de la muestra. Diario Clarín, 20 de Marzo de 1969.

6.1 Del Di Tella al Museo Provincial: diferencias de montaje y catálogo

La exposición que se presentó en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, entre 18 de Abril y el 4 de Mayo de 1969, con el nombre de *Novísima Poesía/69* tenía algunas diferencias con la realizada en el ITDT. Si bien las obras eran las mismas, organizadas en las tres secciones originales, la disposición y extensión de las salas obligó a realizar un montaje más abigarrado. La distribución de las obras en la sección de poesía visual se realizó por géneros en lugar de hacerlo por países. De esta manera, se agrupaban en *objetos-poéticos*, *posters* y desarrollo de tipografía y color¹⁰¹.

El catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA) tenía tres diferencias principales con el del ITDT: las obras ilustrativas, la diagramación y el prólogo, pero compartía con dicho catálogo la transcripción de textos que conforman el marco teórico de la muestra. Éstos actuaban como definiciones de poesía concreta, experimental, fónica y visual y su forma de percibirlas y comprenderlas. Dichos textos pertenecen tanto a poetas visuales y teóricos extranjeros, como a los artistas locales, sin distinción de nacionalidad ni cita de origen: Jacques Damase, E.A. Vigo, Pierre Garnier, Arthur Petronio, Luis Pazos, Max Bense, Vincenzo Accame e Ignacio Gómez de Liaño¹⁰².

Ambos catálogos incluyen la lista de libros-objeto y publicaciones presentadas en la sección bibliográfica, la lista de artistas participantes (clasificados por país de origen) y de poetas fónicos.

Como mencionamos anteriormente, en un breve prólogo, Jorge Romero Brest hace hincapié en las formas caducas del arte tradicional (no sólo la poesía), poniendo en valor la acción vanguardista del “pequeño grupo de La Plata que dirige Edgardo Antonio Vigo” y la “función esclarecedora” de la exposición, acorde a la filosofía institucional. En el catálogo del MPBA, Jorge López Anaya, director de la institución, realiza un recorrido histórico de las rupturas de los cánones poéticos y literarios desde Mallarmé a Pierre Garnier, según una “voluntad subversiva del lenguaje poético”¹⁰³ que se manifiesta plenamente en las primeras décadas del siglo XX. López Anaya concluye sobre el objeto de la nueva poesía:

“La poesía hace tiempo que no tiene que narrar, ni sugerir, ni informar, sino que puede constituirse en un objeto por sí mismo.[...] El objeto real ya no es un analogom de la realidad”¹⁰⁴

Ante este desarrollo, de manera progresiva, la poesía se inclina hacia sus aspectos materiales que la llevarán a concebir el texto como fenómeno óptico-sensible (además de gráfico-mental). La variedad de *direcciones* son englobadas por el autor bajo la definición de *Nuevas Técnicas Poéticas*. Éstas tendrán un rol comunicativo superior, ya que no estarían

¹⁰¹ “La muestra novísima poesía/69 habilitan hoy en esta ciudad”. Diario El Día. La Plata, viernes 18 de abril de 1969

¹⁰² El catálogo del ITDT se intercala una cita de “Roland Berthós”, mientras que en el del MPBA aparece como epígrafe de “Ronald Barthes”. Seguramente se refieren a Roland Barthes, con error de tipeado en ambos textos.

¹⁰³ El autor retoma esta definición de un ensayo de Aldo Pellegrini: “La acción subversiva de la poesía”. LÓPEZ ANAYA, Jorge: “Situación de la poesía en la era tecnológica”, prólogo de *Novísima Poesía/69*. Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, 18 de Abril al 4 de mayo de 1969.

¹⁰⁴ Ibid., pág. 5

*“contaminadas por el desgaste del consumo a que está condenada toda adopción de las formas poéticas del pasado”*¹⁰⁵

La nueva poesía, que se enriquece y amplía con el lenguaje visual y sónico, borra los límites entre los compartimentos estancos del arte, como parte de la singularidad artística que el autor reconocer en nuestra época (la era tecnológica): *la nulidad del lenguaje* y *“la toma de conciencia del desgaste de la función que la cultura tenía asignada al arte (artes plásticas, poesía, novela), las cuales a pesar de su intento de ‘renovación indefinida’ tienden hacia su desaparición”*¹⁰⁶.

6.2 Humor, teoría y crítica: repercusiones periodísticas de la novísima poesía.

A pesar de la *novedad* de esta muestra en el campo artístico local y de la ruptura que representaba con la tradición poética, los artículos periodísticos relevados varían desde la reseña descriptiva hasta los recorridos que apelan al humor, encontrando también algunas críticas a la disciplina en sí y a la exposición. Ésta, tanto en su versión del ITDT como del MPBA, tuvo una importante repercusión en la prensa local (Clarín, La Gaceta, La Razón, El Día, Revista Análisis, etc.) y también internacional (Corriere del Giorno, Italia; Jornal do Escritor, Brasil).

6.2.1 Las voces a favor

Podríamos reconocer dos factores fundamentales para la *buena recepción* de la muestra: en el caso del Diario El Día, Pazos y Luján Gutiérrez se desempeñaban como colaboradores de los suplementos culturales y dominicales del diario, publicitando y reseñando, en muchas ocasiones, sus propias obras. Su breve trayectoria en la *provocación* y las acciones de vanguardia era conocida entre los lectores y, obviamente, entre sus compañeros de trabajos. Por su parte, Vigo gozaba del respeto de sus colegas y también escribía asiduamente para El Día, El Argentino (entre otras publicaciones) pero en formato de ensayos críticos sobre arte contemporáneo local e internacional.

En segundo lugar, el ITDT era reconocido como el ámbito de la innovación y la controversia cultural. No sorprendería, entonces, que en *la manzana loca* se expusieran obras que discutieran los cánones del arte tradicional. Sin embargo, resulta llamativo que algunos artículos, incluso de periódicos de Capital Federal, reseñaran la muestra apelando al humor, la ironía y los juegos de palabras, a la par de una descripción pormenorizada de las obras más relevantes de la muestra y sus fundamentos teóricos.

En *“La poesía loca”* del Diario El Día (suplemento dominical, 13 de Abril de 1969) los epígrafes de las fotos definían a Pazos y Vigo como *“sacerdotes platenses de la nueva poesía”* y a Romero Brest como *“sumo sacerdote de la Expo”* quien revelaba, en una supuesta

¹⁰⁵ Ibid., pág. 6

¹⁰⁶ Ibid., pág. 7

declaración, que *“En mi reino nunca se pone el sol”*. Como muestra de la repercusión en los espectadores, se transcribían los comentarios de *“una señora entrada en carnes”* y de un *“piloso y rizado espectador”*, notando que *“el ambiente de travesura se asentaba sobre el público”*. Este tono humorístico no impedía relevar seriamente obras y testimonios fundamentales. Romero Brest hablaba del objetivo último de la muestra:

*“Antes de la Expo eran una decena o dos los que en Argentina sabían que esto existía [...] Considero que la Expo vale, no porque da una respuesta sino porque plantea un problema: ¿qué es ahora la poesía? [...] El valor de un artista actual, su fundamento ético, consiste en decidirse a romper las estructuras sin saber si van a poder construir. Creo en aquellos que tienen el valor de confundirse antes de la cobardía de afirmar”*¹⁰⁷

Así mismo Vigo testimoniaba elementos fundamentales de su poética al decir:

“Creo en un arte tocable y participante. De espíritu lúdico y totalizador. Rechazo el concepto de obra única, prefiriendo el ‘objeto seriado’, lo que los europeos llaman ‘múltiple’. Considero que la intención de la muestra está lograda: de aquí en adelante todos los caminos están abiertos”

El artículo se hacía eco del objetivo de ruptura al reflexionar y concluir que *“tal vez algunos intuyeron que estaban participando en una de las verdaderas revoluciones culturales: aquellas que inevitablemente destruyen para cambiar”*

La descripción al ambiente aparecía como una referencia obligada en varios artículos. En la Revista Análisis¹⁰⁸ se describe el “clima general” como *“el de una fiesta a la vez hermética y reveladora, densa y ligera. No es posible sustraerse a la sensación de apertura y comienzo, de la inauguración de un sendero”*.

En un artículo publicado en Clarín el 20 de Marzo de 1969¹⁰⁹, el texto concluía con un supuesto diálogo recogido durante la inauguración:

“Luego de una extensa recorrida escuchamos a un hombre joven que decía a otro: ‘Lo auténticamente revolucionario son las minifaldas porque han cambiado hasta las formas de vida’.

El otro preguntó: -‘Y ¿qué opinas de esta exposición?’-Alcanzamos a escuchar:-bll bllbll bllbll bllbll grr”

6.2.2 Las voces en contra

Esta reseña del diario Clarín, analizaba previamente los antecedentes letristas de la poesía visual y su supuesto fracaso cuarenta años antes, además de la contradicción entre la

¹⁰⁷ *“La Poesía Loca”*. El Día, suplemento dominical, pág. 9. La Plata, 13 de Abril de 1969.

¹⁰⁸ *“Poetas. Voces y avioncitos”* Revista Análisis. nro 420. Buenos Aires, 1° al 7 de Abril de 1969, Sección Arte Plásticas, pág. 61.

¹⁰⁹ *“Exposición Internacional de Novísima Poesía 69”*. Diario Clarín, Sección Información, pág. 26. Buenos Aires, 20 de Marzo de 1969

voluntad de ruptura de todos los cánones artísticos y la aplicación de la Divina Proporción en algunas obras¹¹⁰.

Otro artículo titulado *“Caducidad de la ‘Novísima Poesía 69’”*¹¹¹ criticaba la supuesta pose de vanguardia de la muestra, haciendo hincapié en el circuito de exposiciones y analizando la recepción. De acuerdo a la imagen del Di Tella como *fábrica de vanguardia* sentenciaba:

“Hoy vemos con sorpresa que no hay obra presuntamente de vanguardia que no cuente con el beneplácito de un público dócil, manejado por un gran aparato publicitario (parte de un sistema en el cual los mismos artistas publicitados dicen no creer) y una crítica complaciente en líneas generales.”

El autor se encargaba de rebatir todos los aspectos *presuntamente* innovadores de la muestra. Desde lo humorístico, la poesía experimental contemporánea carecía de la fuerza que tuvieran las *humoradas* de los dadaístas y surrealistas; como punta de lanza de lo nuevo *“se respira el clima de vejez”* ya que se utilizaban recursos de los letristas franceses y la poesía fonética de Schwitters, reducida *“a la imitación, a cierto nostálgico provincianismo”*. Luego volvía a marcar la distancia entre la falta de respuesta del público y la crítica de aquellos artistas y el *“beneplácito”* del que gozaban. Como conclusión, juzgaba estas experiencias contraproducentes, ya que pueden *“desorientar en relación a verdaderas experiencias de creación poética que, esas sí, lógicamente, no cuentan con el apoyo de nadie”*

Si bien el uso de la tipografía como forma plástica o la mera experimentación con sonidos (fonemas, sonidos aleatorios, etc.) ya tenía una *tradición* en la poesía experimental, esta exposición proponía una *nueva mirada* sobre esas experiencias a partir de las obras actuales, además de ofrecer un panorama internacional de los artistas y obras que trabajaban en la poesía experimental. Pero este carácter *didáctico* también fue criticado. Hernández Rosselot, en La Razón, indicaba que

*“la muestra se hace por momentos demasiado presuntuosa y didáctica en cuanto a su pretendida postura neorrevolucionaria, hasta presenta algunos antecedentes como el ‘poema sonoro’ de Man Ray, concebido en 1924”*¹¹²

También reflexionaba sobre la posible influencia en el público general, en función de la institución que lo promocionaba: *“lo lamentable es que cierto público confunda [...] el acto poético como revelador de belleza con un simple puntapié”*¹¹³

Estas críticas dan cuenta del peso que mantenían (y mantienen) ciertos valores de la poesía tradicional: la narración y la importancia de la palabra, la belleza como valor supremo

¹¹⁰ Se refería a las obras de Adriano Malavisi y Seymour Maine

¹¹¹ VILA ORTIZ, Alberto C.: *“Caducidad de la ‘Novísima Poesía 69’”*. La Capital. Buenos Aires, 23 de Marzo de 1969

¹¹² Obra reproducida en la tapa del catálogo. HERNÁNDEZ ROSSELOT (1969): *“El Acto Poético y Arte Moderno en Luján”*. La Razón, Sección Notas de Arte, pág. 14. Buenos Aires, 5 de Abril de 1969

¹¹³ Ibid, refiriéndose claramente a la obra de Ginzburg, *Tacho para patear*

o la distinción entre “*verdaderas experiencias de creación poética*” y una creación *lúdica*, poniendo en duda el valor artístico *real* de estas obras.

6.2.3 Visiones platenses

En los artículos sobre la presentación de esta muestra en La Plata, también se debate sobre su carácter controversial¹¹⁴. Jaime Sureda, escribiendo para la Revista Ritmo¹¹⁵, reclamaba que, tanto la postura laudatoria de esta novísima expresión como la defensa de lo clásico eran inadecuadas ante este tipo de propuestas. El aporte residía en la *liberación artística* que proponía y en la comprensión del sujeto (espectador) contemporáneo. Las rupturas provocadas por las vanguardias históricas habían influido también en la sensibilidad del espectador, un sujeto “*que ya está de regreso y se ha acostumbrado a las formas clásicas literarias [...] A la exuberante imaginación del creador se ha debido adscribir la ágil inteligencia del observador*”. El autor destacaba que los postulados dadaístas, futuristas y surrealistas no lograron *abolir* la rima, el verso y el ritmo. Resultaba improbable, entonces, que la *Novísima Poesía* pudiera hacerlo, pero debía comprenderse la apertura propuesta y, sobre todo el reconocimiento de una problemática contemporánea en el papel del espectador. Esta misma problemática la explicitaba Pazos en otro artículo:

“...la riqueza del hombre contemporáneo no alcanza a ser expresada por el lenguaje tradicional. La civilización se enfrenta con una insuficiencia crítica del medio de comunicación verbal, por lo tanto la búsqueda de la nueva palabra comenzará por la ruptura de los antiguos arquetipos semánticos.”¹¹⁶

Respecto del ámbito artístico local, Sureda subrayaba el carácter *riesgoso y asertivo* de esta muestra, que “*no impunemente desafía la molición mental de una ciudad como la nuestra con algo que pueda parecerle insólito y perturbador de ciertos cánones establecidos con fijación inamovible*”.

A pocos días de inaugurada la exposición, Vigo remarcaba que “*indudablemente el público de nuestra ciudad no alcanza a comprender nuestras significaciones*”¹¹⁷. Esta declaración provocó respuestas, publicadas como cartas de lectores firmadas con seudónimos. El 22 de Abril respondía Demogorgón, “*como miembro integrante del llamado ‘público de nuestra ciudad’ por uno de los representantes argentinos en La Expo/Novísima Poesía/69*”¹¹⁸. Refutaba la poesía experimental como *novísima* forma de comunicación, basándose en aportes interdisciplinarios de la semiótica, las ciencias de la comunicación y la psicología evolutiva. Descalificando las obras presentadas, recordaba que “*el tema de la fractura de las*

¹¹⁴ Diferenciamos ambas reseñas dado que la exposición en La Plata solo fue relevada por publicaciones locales, respondiendo a la situación particular del campo artístico platense.

¹¹⁵ SUREDA, Jaime (1969): “*Poesía plástica-Plástica poética*”. Revista Ritmo nro 2. La Plata, 25 de mayo de 1969

¹¹⁶ “*Prosigue en exhibición la muestra Novísima Poesía/69*”. Diario El Día, Sección Universitarias. La Plata, 20 de Abril de 1969.

¹¹⁷ “*Prosigue...*” op. cit.

¹¹⁸ El Día, Carta de lectores. La Plata, 22 de Abril de 1969.

estructuras del comportamiento verbal fue tema de conferencias en el año retropróximo en ese Instituto [ITDT]” y que “estas ‘happenings’ podrán ser el tema de interés para la formación profesional de museólogos, y para el temario del Congreso de Educación y Salud Mental a realizarse en Buenos Aires en setiembre próximo”.

Estas argumentaciones se complementaban con la carta de lectores del 27 de abril, firmada por *Aristarco*, quien apelaba al conocimiento antropológico y a la posibilidad de autorregulación de una sociedad mediante el retorno a las fuentes de su acervo cultural. Continuando el tono del artículo anterior, el autor sentenciaba de manera despectiva:

“Cuando los teorizadores de este arte cultural aluden a la caducidad del lenguaje simbólico, nos lo explicamos porque en la carencia de un conocimiento epistemológico actualizado (por falta de ilustración a nivel interdisciplinario, o de concienciación de las vivencias que la docencia y la instrucción les brinda en planes de estudios con nivel pre-universitario) en esta experiencia de ‘aprendizaje por tanteo y error’ no advierten que el lenguaje simbólico lejos de ser vacuo, ha enriquecido su mensaje. Sólo que en su complejidad creciente los esquemas de análisis en que ese simbolismo se inscribe, no son patrimonio sino de iniciados, que podemos jerarquizar en el gradiente o diferencial semántico como los ‘descubridores’ [...] o decodificadores de signos y señales. Filósofos de la historia, del arte, de la técnica, no se limitan a reunir información - heurística- la interpretan (hermenéutica)”¹¹⁹

Ambos autores refutaban la validez de esta experiencia artística en base a complejas redes teóricas interdisciplinarias (semiótica, psicología, antropología, lingüística, etc.) que, aún cuando exceden nuestro estudio, dan cuenta de la amplitud del debate y de las diversas perspectivas posibles de interpretación. Estas mismas variantes interpretativas produjeron, según los propios organizadores, una lectura errónea de la muestra. *Romero Brest* decía:

“Tal vez la disposición de las obras estuvo demasiado feliz y ello contribuyó a que el público la considerara como una exposición plástica, aunque de las más interesantes. Así se desnaturalizó el carácter de la muestra”¹²⁰

Vigo también reflexionaría, años más tarde, sobre esta interpretación equivocada:

“Por su trayectoria [el ITDT] alberga un público adicto a los nuevos panoramas ofrecidos, pero la hegemonía plástica (historia vertebral de su Departamento de Artes Visuales) produjo una confusa lectura. Se apreciaba más los contenidos plásticos de las propuestas presentadas que el valor poético que poseían. Si practicáramos un balance actual acerca de su influencia en el campo nacional, nos daría un resultado negativo. Idéntico al resultado que arrojó el saldo de esa muestra”¹²¹

¹¹⁹ ARISTARCO: *Sobre la Expo/69*. El Día, La Plata, 27 de Abril de 1969

¹²⁰ “La Poesía Loca”. El Día, op. cit.

¹²¹ VIGO, E.A.: *Continuidad de lo discontinuo*. Revista En Marcha. La Plata, 1992. [Escrito a principios de los '70].

Pero a pesar de estos balances, ambos reconocían el saldo positivo de la muestra: dar a conocer una tendencia artística ignota en nuestro país, generando una apertura hacia nuevas formas de creación y fruición del arte.

7. MOVIMIENTO CENTRÍFUGO: las distancias del grupo.

1969 puede considerarse como un año clave para el Mov. DC. En los primeros meses se edita la última DC¹²² (il. 38), conteniendo *Concrete su poema visual*¹²³ de E.A. Vigo, una hoja de cartulina con un círculo calado e instrucciones de uso (il.39). A través de ese hueco, Vigo unía dos propuestas fundamentales de su cruzada artística: otorgarle al observador/operador la facultad creativa/constructiva de la obra y convocar a la operación de *señalamientos*, renovando con una *mirada estética* la percepción de los objetos cotidianos¹²⁴. Al finalizar la edición de DC, el grupo pierde un espacio que los nucleaba. Sin embargo, Vigo utiliza una cita de Antonin Artaud para barrer con toda lectura melancólica sobre el cierre de esta etapa:

“[...] EL DEBER

*del escritor, del poeta, no es ir a
encerrarse cobardemente en un texto,
un libro, una revista de los que ya
nunca más saldrá, sino al contrario
salir afuera*

PARA SACUDIR

PARA ATACAR

AL ESPÍRITU PÚBLICO

SI NO

¿PARA QUÉ SIRVE?

¿Y PARA QUÉ NACÍÓ?”¹²⁵

Vigo renovaría su trabajo en revistas experimentales con *Hexágono*¹²⁶, con un claro compromiso social y político, manteniendo el formato en carpetas y la difusión de textos y producciones de distintos teóricos y artistas.

A partir de la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*, Pazos y Luján Gutiérrez continuarían relacionados al ITDT y a su director. Pazos y Romero Brest organizan *Arte de Consumo. Conferencia-Espectáculo*¹²⁷. Con el espíritu de los happenings *ditellianos* y las *fiestas* de Federico V, esta disertación sobre la redefinición del arte como espectáculo y objeto de consumo con exhibiciones, *performances* y objetos, se transforma en un suceso inesperado cuando el público desborda el local y modifica la programación del evento. Aunque no participara, Vigo incluyó este evento en un artículo para la Revista Ritmo,

¹²² Si bien correspondería a Diciembre de 1968, *Concrete su poema visual* está fechada en 1969.

¹²³ Síntesis del texto *Concrete su poema visual/ pintura/ objeto /escultura /paisaje /naturaleza muerta/ desnudo/ (auto) retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte.*

¹²⁴ Ejes del ensayo “De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar”, op. cit.

¹²⁵ DC 28, Editorial, pág. 3. Intentamos mantener la diagramación original.

¹²⁶ Editada entre 1971 y 1975.

¹²⁷ 6 de Agosto de 1969, Cámara de la Construcción, La Plata. Participan también Héctor Puppo, Dalmiro Sirabo, Antonio Poroto Sitro, César López Osornio, entre otros.

insertando *Arte de Consumo* dentro de un proceso de la vanguardia platense iniciado con el Grupo Si¹²⁸.

Ese mismo año Pazos y Luján Gutiérrez presentan el audiovisual “*Señores, pasen y vean*” en las *Experiencias '69* del ITDT¹²⁹, con fotografías de Juan José Chispa Estévez, sonido y sincronización de Julio Otero Mancini y la actuación de Susana Etchart.

Al año siguiente, junto a Héctor Puppo, participan del III Festival de las Artes de Tandil (1970) con la *situación* titulada “*Excursión*”, llevándose el segundo premio en el rubro *Experiencias Visuales*. De la mano de Jorge Glusberg y el CAyC, esta experiencia fue compilada junto con las fiestas realizadas en Federico V como parte del envío a la VII Bial de Arte de París en 1971.

Ginzburg, por otra parte, se aleja de la poesía visual para experimentar con el *accionismo*, el *land art* y el *arte proyectual*, integrando también del CAyC y del Grupo de los Trece en los '70.

Aún cuando los integrantes del Mov. DC mantuvieran contacto y se encontraran ocasionalmente en torno a convocatorias y proyectos diversos¹³⁰, la etapa de labor en conjunto había finalizado. Aunque sus prácticas artísticas (en tanto modalidades de producción y circulación de sus obras) se distanciaban cada vez más, algunas propuestas no eran tan disímiles. En *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar* (Diagonal Cero, 1969) Vigo desarrolla conceptos como: la participación del observador, la caducidad de los lugares cerrados, la liberación de géneros y técnicas, la pérdida carácter solemne-religioso de la obra, las conexiones e interacciones de las diferentes formas de arte y la vía múltiple. Estos postulados están en sintonía con las producciones de esos años de Pazos, Luján Gutiérrez y Ginzburg. Pero por otra parte, Vigo proponía un arte *comunicativo-lúdico-individual* como respuesta a la *vía espectáculo* que *masificaba* al público¹³¹. Esta vía lúdica-individual se separaba claramente del *arte-actitud* y las *fiestas* de Pazos y Luján Gutiérrez.

Vigo considera significativa la separación de este grupo, revelando -en un escrito de 1975- una interrupción del desarrollo de la poesía visual en nuestro país¹³². Si bien actualmente la poesía visual continúa vigente, con producciones circulando en publicaciones literarias y artísticas, exposiciones y páginas web, no debemos perder de vista el rol del Movimiento y la Revista DC en este desarrollo.

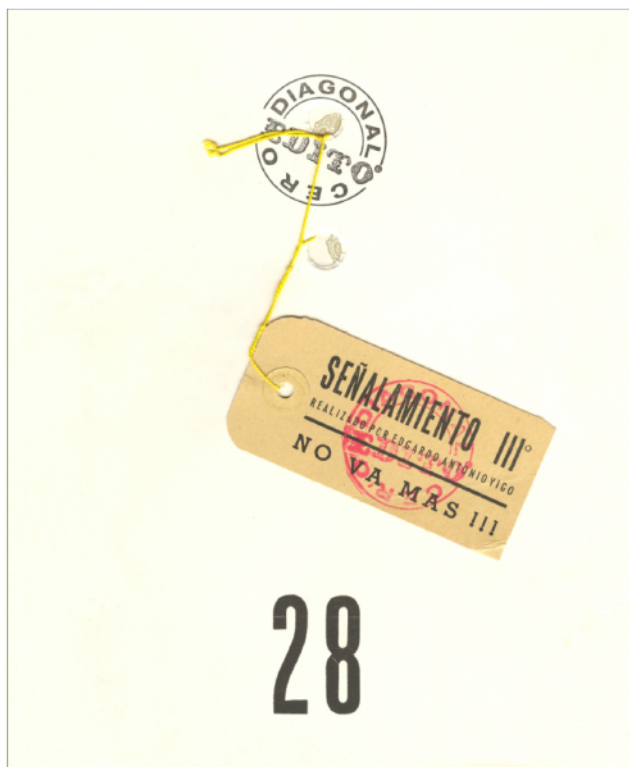
¹²⁸ VIGO, E.A.(1969): “No-Arte-Si”. Revista Ritmo 5. La Plata, 25 de Agosto de 1969. La foto que ilustra el artículo muestra a Puppo realizando *body painting* sobre una modelo durante *Arte de Consumo*.

¹²⁹ 5 al 7 de Septiembre. Romero Brest, destaca la reseña de Vigo para la revista Ritmo sobre las obras presentadas y su evaluación de las *Experiencias* desde el 67 al 69 como la “única reseña digna de mención” (Romero Brest, op. cit, pág. 161)

¹³⁰ Sin ir más lejos, en 1970 participan en *Arte al aire libre en la Plaza Rubén Darío, Escultura, Follaje y Ruidos*, (organizado por el CAyC) donde Vigo realiza su *Señalamiento V* y presenta el texto *La Calle: escenario del Arte Actual* y el “Grupo La Plata” (Luján Gutiérrez, Pazos y Puppo) presentan *Homo Sapiens*.

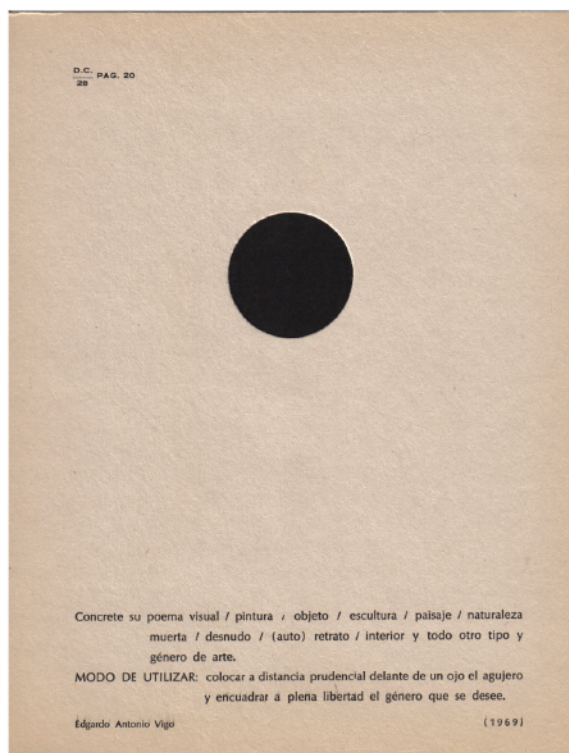
¹³¹ VIGO, E. A., Ibid.

¹³² VIGO, E.A. (1975): “*Panorama sintético...*”, op. cit.



38- DC 28. Portada con señalamiento, 1969

39-E. A. Vigo: *Concrete su poema visual*
(Sobre fondo negro), DC 28, 1969



8. REFLEXIONES FINALES

Reconstruyendo el recorrido del Movimiento DC, pretendimos dar cuenta de la relevancia de la acción y producción de este grupo en el corto período de 1966 a 1969. Edgardo A. Vigo -como introductor de la poesía experimental en nuestro país- junto con este grupo, constituyen los primeros artistas locales en producir y difundir poesía experimental. Aún cuando no continuaran trabajando colectivamente en esta disciplina, el corpus de obras producidas se presenta como fundamental para los inicios en Argentina y en la construcción de la poesía experimental latinoamericana.

Consideramos que este trabajo realiza un aporte, no concluyente ni absoluto, a la historia del arte argentino, al reconstruir la trayectoria de un grupo que basó su acción en ámbitos periféricos al circuito institucional y hegemónico del arte porteño y logró constituirse (mediante la acción de un Vigo *editor, archivista, compilador y comunicador a distancia*) como un punto de inflexión en el arte experimental local.

Por otra parte, la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* (escasamente relevada en las reconstrucciones del campo artístico de la época) permitió ver en Buenos Aires, y luego en La Plata, la producción de artistas contemporáneos desconocidos en el medio local, con obras que, difíciles de clasificar en aquella época, proponían transgredir límites de género, soportes y lenguajes. La incorporación del espectador como operador, los *proyectos a realizar* y la explotación del factor lúdico del arte, entre otros aspectos, no se iniciaron con la poesía experimental, pero encontraron un espacio de manifestación en una época (del campo artístico local y también internacional) en la que los cánones artísticos disciplinarios estaban en discusión. El Mov. DC no fue ajeno a este proceso y propuso su propia ruptura desde el cruce de la palabra, la imagen y la acción. La revista Diagonal Cero permanece hoy como testimonio de ese *recorrido de ruptura*.

Magdalena I. Pérez Balbi

Agosto 2008

9. LISTA DE ILUSTRACIONES

- 1- Mathias Goeritz: *Die goldene botschaft* (El mensaje áureo/de oro). Publicado en Revista Futura I, 1965 (con tipografía de Hansjorg Mayer).
- 2- Hugo Ball: *Poema fonético*, 1917
- 3- Luis Ángel Pinto: *Poema semiótico*, 1964.
- 4- Jean François Bory: *Femme*, s/f
- 5- Décio Pigantari: *Un anti-anuncio*, 1957.
- 6- Alvaro de Sá: *Poema/Proceso* 12 x 9, 1967
- 7- Moacyr Cirne: Versión de *Poema/Proceso* 12 x 9, 1968.
- 8- *Movimiento DC*, formación inicial: Vigo, Luján Gutiérrez, Pazos y Gancedo, 1966. Archivo CAEV, La Plata.
- 9- DC 27, Septiembre 1968. Portada con obra de Hans Clavin: *La palabra está muerta*. 24,5 x 19,2 cms.
- 10- Editorial. DC 27, pág. 3. 1968
- 11- Omar Gancedo: *IBM*. 22,5 x 17,5 cms c/u. DC 20, Pág. 16 y 17. Diciembre 1966.
- 12- Edgardo A. Vigo: *II° (op) P- (1967)* (desplegado). DC 21, Marzo de 1967
P/mat eunuco
- 13- Edgardo A. Vigo: *II° Teorema fundamental*. *P/mat*. 22,5 x 17,5 cms. DC 20, Diciembre 1966
- 14- Edgardo A. Vigo: *1-Versión geométrica / 2- Versión aritmética/ de una igualdad*. *P/mat*. 22,5 x 17,5 cms. DC 20, Diciembre 1966
- 15- Carlos Ginzburg: *Signo convencional-Desintegración total*. Serie *Poesía Atómica* 22,5 x 17,5 cms. DC 22, Junio 1967
- 16- Carlos Ginzburg: *Signo convencional-Integración total*. Serie *Poesía Atómica* 22,5 x 17,5 cms. DC 22, Junio 1967
- 17- Carlos Ginzburg: *Poema hipotético*. Serie *El Sistema Lógico/Logicismo*. 22,5 x 17,5 cms. DC 23, Septiembre 1967
- 18- Carlos Ginzburg: *Oración equivalente*. Cartulina, papel impreso y celofán. Medidas variables. DC 24, Diciembre (?) 1967
- 19- Luis Pazos: *Doble sonido*. 22,5 x 17,5 cms. DC 20, Diciembre 1966
- 20- Luis Pazos: *Sonido por acumulación*. 22,5 x 17,5 cms. DC 20, Diciembre 1966
- 21- Luis Pazos: *Sonido roto*. 22,5 x 17,5 cms. DC 23, Septiembre 1967
- 22- Luis Pazos: *Sonido blando*. 22,5 x 17,5 cms. DC 24, Diciembre (?) 1967
- 23- Jorge de Lu(x)án Gutiérrez: *Actualidades*. 22,5 x 17,5 cms. DC 21, Marzo 1967
- 24- Jorge de Lu(x)án Gutiérrez: *s/t I y s/t II*, de la serie *Actualidades*. 22, 5 x 17,5 cms. DC 23, Septiembre 1967
- 25- Presentación del Mov. DC en Mimo Arte-Bar, 1966 De izq. a der.: Omar Gancedo, José María Calderón Pando, Felipe Oteriño, Luis Pazos. Archivo CAEV, La Plata.
- 26- Escultura de Luis Pazos. Mimo Arte-Bar, 1966. Archivo CAEV, La Plata.

- 27- Luis Pazos: *El Dios del Laberinto*, 1966. Foto Archivo CAEV, La Plata
- 28- Luis Pazos y *La Corneta*, 1967. Foto Archivo CAEV, La Plata
- 29- L. Pazos (con *La Corneta*) y E. A. Vigo (con sus *Poème Mathématique Baroque*) reproducido en el catálogo de la *Expo/internacional de Novísima Poesía /69* Foto original: CAEV, La Plata.
- 30 a 32- Vistas de la *Expo/internacional de Novísima Poesía /69*. Fotos de Humberto Rivas y Roberto Alvarado (ITDT). Archivo CAEV, La Plata
- 33- Edgardo A. Vigo: *Poemas matemáticos (in) comestibles*, latas de sardinas soldadas y etiquetadas en caja de cartón, Edición de 100 ejemplares, 1968. Foto CAEV, La Plata
- 34- Edgardo A. Vigo: *Obras completas*. Etiquetas sobre cajas de cartón, 1969. Foto: Rivas-Alvarado (ITDT). Archivo CAEV, La Plata
- 35- Desde la izq.: *Torre de Babel*, de Luis Pazos; *Diario sin fin* de Jorge de Luján Gutiérrez y *Obras Completas* de Edgardo A. Vigo. Foto: Rivas- Alvarado (ITDT). Archivo CAEV, La Plata
- 36- Ana María Gatti: *A propósito de Mallarmé*. Foto: Rivas- Alvarado (ITDT). Archivo CAEV, La Plata
- 37- Ana María Gatti: *A propósito de Mallarmé*. Foto tomada durante la inauguración de la muestra. Diario Clarín, 20 de Marzo de 1969.
- 38- DC 28. Portada con señalamiento, 1969
- 39- Edgardo A. Vigo: *Concrete su poema visual/ pintura/ objeto /escultura /paisaje /naturaleza muerta/ desnudo/ (auto) retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte* Proyecto a realizar. (sobre fondo negro). 22,5 x 17,5 cms., DC 28, 1969.

10. BIBLIOGRAFÍA

- BONITO OLIVA, Achille (1991): El arte hacia el 2000. En ARGAN, Giulio Carlo: El arte moderno. Madrid: Akal.
- DE RUEDA, María de los Ángeles (2003): "La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el *Movimiento Diagonal Cero* al *Grupo de La Plata y Escombros*)". Mención Especial del Jurado -Premio FIAAR- Telefónica 2003. La Plata, Inédito.
- DE SÁ, Alvaro (1969): "Poesía de vanguardia na Argentina". Brasil, Jornal do Escritor, Octubre de 1969.
- GRADOWCZYK, Mario (2008): "MAQUINACIONES: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962". cat. exp., Buenos Aires, CCEBA
- HERNANDEZ ROSSELOT (1969): "El Acto Poético y Arte Moderno en Luján". La Razón, sección Notas de Arte, pág. 14. Buenos Aires, 5 de Abril de 1969.
- NESSI, Ángel Osvaldo (dir) (1982): Diccionario temático de las Artes en La Plata (1882-1982). La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano/Universidad Nacional de La Plata.
- PADÍN, Clemente: (1986) "30 años de poesía concreta. Aportes de Latinoamérica a la experimentación poética". En Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México. Núcleo Post Arte. 30 de Diciembre de 1986 al 17 de Junio de 1987, México DF.
- (1990) "Breve panorama de la poesía experimental en Argentina, Chile y Uruguay". En III Bienal de Poesía Visual Experimental y alternativa. Sección Cono Sur Latinoamericano: Argentina, Chile y Uruguay, Goethe Institut Montevideo y Núcleo Post Arte México- 4 al 8 de Junio 1990
- (1992) "La identidad de la poesía experimental". Selección de textos. CAEV, La Plata
- (1992) "Breve diccionario de la poesía experimental"
- En http://boek861.com/padin/br_dic/pd_dict_frame.htm. Junio 2006
- (1996) "The experimental poetry in LatinAmerica, 1996/ La Poesía experimental en América Latina, 1996". Montevideo, edición de autor, 1996
- PEREDNIK, Jorge Santiago (1982): Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Biblioteca Básica Universal, 225.
- PÉREZ BALBI, Magdalena (2006): "Revista Diagonal Cero: poesía experimental internacional...y platense". VII Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). C.A.B.A., inédito.
- (2006b) "Movimiento Diagonal Cero: Poesía experimental desde La Plata (1966-1969)". En III Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales. La Plata, Instituto Cultural/Gobierno de la Pcia. de Bs.As., en prensa.

- ROMERO BREST, Jorge (1992): *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*. Buenos Aires, Emecé editores
- ROSSI, Cristina (2001): "Grupo Si, el informalismo platense de los '60". En Ídem. Catálogo. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, Mayo y Junio de 2001.
- SAEZ, Hugo Enrique (1969): "Expo de Novísima Poesía". *Diario Los Andes*, 23 de Marzo de 1969
- SOLT, Mary Ellen, ed. (1968): *Concrete poetry: a world view*. Bloomington, Indiana University Press, 1968
- SUAREZ GUERRINI, Florencia (2003) "Nuevos dispositivos de producción artística. Arte argentino de la década del sesenta en la Colección del Museo provincial de Bellas Artes". I Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales. La Plata, Instituto Cultural/ Gobierno de la Pcia. de Bs.As.
- (2007) "La Plata, problemática y febril. Acerca del MAN y la entrada del arte nuevo en la ciudad". En: 5tas Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina (IHAA-IDEHAB- UNLP). La Plata, 2007. CD Rom
- SUREDA, Jaime (1969): "Poesía plástica- Plástica poética". *Revista Ritmo* nro 2. La Plata, 25 de mayo de 1969
- VIGO, Edgardo Antonio (1963): "Panorama de la plástica platense". *Revista Realizaciones* nro. 4, Buenos Aires.
- (1967) *Poème Mathématique Baroque*. París, Contexte.
- (1968) *Poème Mathématique Baroque*. 2° edición. París, Ael 5-Agentzia éditions
- (1968) "Nueva vanguardia poética en Argentina". *Revista Los Huevos del Plata*, nro. 11. Montevideo, Marzo de 1968.
- (1969) *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata, Diagonal Cero.
- (1969) "No-Arte-Si". *Revista Ritmo* 5. La Plata, 25 de Agosto de 1969
- (1992) "Continuidad de lo discontinuo". *Revista En Marcha*. La Plata, 1992. [Escrito a principios de los '70]
- WILLIAMS, Emmett, ed. (1967): *Anthology of Concrete Poetry*. New York, Something Else Press.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS:

- APPROCHES (dir. J.F. Bory, J. Blaine) Numéro 3 : *Vers un nouveau langage*, 1965.
- DIAGONAL CERO, (dir. E. A. Vigo) Números 1 a 28, La Plata, 1962-1969.
- DOC(K)S. (dir. J. Blaine) Numéro 1, Marseille, Juin 1976.
- MANGLAR 01/02 « POÉTIQUE A LA BASCULE » (dir. F. Fajole) Montpellier, Noviembre 2002.

CATÁLOGOS:

- CAyC: *Experiencias*. Septiembre 1971
- Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Artes Visuales: *Expolinternacional de Novísima Poesía/69*. Buenos Aires, del 18 de Marzo al 13 de Abril de 1969.

- Museo Provincial de Bellas Artes: *Novísima Poesía/69*. La Plata, del 18 de Abril al 4 de mayo de 1969.
- Núcleo Post Arte: *Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México (1985-86)*. México DF, del 30 de Diciembre de 1986 al 17 de Junio de 1987.

FUENTES PERIODÍSTICAS:

Diario El Día, La Plata

Diario La Razón, Buenos Aires

Revista Análisis, Buenos Aires

Revista Primera Plana, Buenos Aires

Revista Ritmo, La Plata

ESCRITOS INÉDITOS-MATERIAL DE ARCHIVO:

AAVV: *Selección de textos sobre poesía visual*. CAEV, La Plata

CURELL, Mónica (1995): *Entrevista a E.A. Vigo. Desgrabación*. Texto inédito. CAEV, La Plata.

SANTAMARÍA, Mariana (2005): *Nuevas vanguardias poéticas en Argentina: El Movimiento Diagonal Cero*. Texto inédito. CAEV, La Plata

VIGO, Edgardo A. (1956) *Ideas para una charla*. Mimeo, CAEV [R-012], La Plata

(1975): *Panorama sintético de la poesía visual en Argentina*. Manuscrito inédito. CAEV, La Plata

VIGO, Edgardo A. (comp): *"Cronología. Asterisco del desarrollo teórico de las tendencias visuales y concretas en el ámbito de la poesía de vanguardia"*. Il Compasso n°1. Italia, Octubre de 1966. Copia mimeográfica en castellano. Sin datos de traducción. CAEV, La Plata

ABREVIATURAS:

CAEV: Centro de Arte Experimental Vigo-Custodia, La Plata

DC: Revista Diagonal Cero

Mov. DC: Movimiento Diagonal Cero

ITDT: Instituto Torcuato Di Tella

MPBA: Museo Provincial de Bellas Artes